

مسرح توفيق الحكيم

بقلم

الدكتور محمد مندور

دار نهضة مصر للطبع والنشر
الفجالة - القاهرة

مسرح توفيق الحكيم

بقلم

الدكتور محمد مندور

الطبعة الثالثة

دار نهضة مصر للطبع والنشر

مقدمة الطبعة الثالثة

نشر معهد الدراسات العربية الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦٠ ، وقد رأينا أن نضيف إلى هذه الطبعة ماكتبه الدكتور مندور فى السنوات التالية عن مسرح توفيق الحكيم ، سواء عن المسرحيات الجديدة التى كتبها الحكيم فى تلك السنوات ، أو عن المسرحيات القديمة التى عرضت لأول مرة على المسرح ، كما أضفنا بعض المناقشات التى جرت بينه وبين النقاد حول تلك المسرحيات ليصبح كل ماكتبه المؤلف عن توفيق الحكيم مجموعاً بين دفتى هذا الكتاب .

الناشر

ربط وتقديم

انتهيت فى الحلقة السابقة من محاضراتى عن المسرح النثرى فى أدبنا المعاصر من الحديث عن رواد هذا المسرح النثرى الذى لم يظهر فى عالمنا العربى إلا متأخراً عن المسرح الشعرى الذى طبع به مارون نقاش فننا التمثيلى منذ أول نشأته متأثراً فى ذلك بما شاهده فى إيطاليا من فن الأوبرا الذى راقه وأحس بأنه لابد أن يروق الشعب العربى الذى يحب الطرب عن طريق الغناء والموسيقى أكثر مما يمكن أن يروقه فن التمثيل الخالص الذى سماه مارون بالإيطالية بفن « البروزا » أى فن النثر. وظل الطابع الغنائى غالباً غلبة ساحقة على ماتقدمه المسارح العربية فى الشام ومصر إلى أن استطاع أن يستقل فن التمثيل بذاته عن الفنون الأخرى . وباستقلاله أخذ يظهر شيئاً فشيئاً المسرح النثرى وبخاصة بعد أن عاد ممثلنا الكبير جورج أبيض من بعثته التمثيلية فى فرنسا سنة ١٩١٠ وأخذ يقدم عدداً من المسرحيات العالمية التى يستقل فيها فن التمثيل عن غيره من الفنون وإن يكن جورج أبيض نفسه قد اضطر أحياناً كثيرة تحت ضغط البيئة أن يعود إلى المسرح الغنائى مع الشيخ سلامة حجازى حيناً ومع غيره حيناً آخر . وبالرغم من كل ذلك فقد عثرنا على عدد من كتاب المسرحية النثرية الكبار أمثال إبراهيم رمزى وفرح أنطون وأنطون يزبك ومحمد تيمور ودرسنا لكل واحد من هؤلاء مسرحية أو أكثر كنموذج لأنواع المسرحيات النثرية التى ظهرت فى مصر منذ مطلع هذا القرن حتى قيام الحرب العالمية الأولى .

وبالرغم من أن شاعرنا العربى الكبير أحمد شوقى قد عاد إلى كتابة المسرحيات شعراً ابتداء من سنة ١٩٢٧ بعد أن كان قد هجر هذا الفن على أثر تأليفه للطبعة الأولى من مسرحية « على بك الكبير » التى كتبها فى فرنسا سنة ١٨٩٣ أثناء دراسته بها ، وأنه بعودته إلى هذا الفن الشعرى قد أوجد مايصح أن نسميه حقاً فى أدبنا العربى المعاصر بالشعر التمثيلى ، ثم تابعه فى ذلك نفر قليل مثل الشاعر عزيز

أباظة — نقول إنه بالرغم من ذلك فإن المسرح النثرى هو الذى ينمو ويزدهر ويغزر إنتاج أدبائنا المعاصرين له . وبخاصة الأديبين الكبيرين توفيق الحكيم ومحمود تيمور اللذين أتاحت لهما ظروف الحياة الانقطاع للأدب والتوفر على إنتاجه . وإذا كان هذان الأديبان الكبيران قد جمعا فى إنتاجهما الأدبى بين الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية النثرية دون أن يتخصص أى منهما فى فن أدبى بذاته — فإننا نلاحظ مع ذلك أن الطابع القصصى هو الذى غلب على إنتاج الأستاذ محمود تيمور وبخاصة فى مجال القصة القصيرة الذى يعتبر من أبرز أعلامه ، بينما غلب الطابع المسرحى على توفيق الحكيم وغزر فيه إنتاجه ، حتى لنراه يفضله كقالب لعدد من الموضوعات التى عالجها ويغلب على الظن أنه قد كان الأجدر بها أن تصب فى قوالب أخرى من قوالب الأدب كقالب القصة أو السيرة اللذين يلوحان أكثر مواتاة لتحرير موضوع كسيرة النبى محمد مثلا وهى التى عالجها الدكتور محمد حسين هيكل فى قالب سيرة تاريخية دقيقة وعالجها الأستاذ عباس محمود العقاد فى صورة تحليلية نفسية ضمن سلسلة « عبقرياته » وعالجها الدكتور طه حسين فى كتابه القصصى « على هامش السيرة » وكتابه القصصى الآخر « الوعد الحق » فى حين فضل توفيق الحكيم القالب المسرحى أو القالب الحوارى الخالى من كل مقومات الدراما الفنية والذى لايمكن أن يخطر على بال أحد أن يعرضه على خشبة المسرح . لأن كتاب « محمد » لتوفيق الحكيم وإن يكن مقسما إلى ثلاثة فصول وخاتمة يضم كل منها عدداً من المناظر التى تبلغ فى الفصل الأول ستة وثلاثين ، وفى الثانى عشرين والثالث ثلاثة وعشرين وفى الخاتمة ثمانية مناظر — إلا أن كل هذه الفصول والمناظر لايرتبط بعضها ببعض بأية رابطة سببية ، بل هى مجرد استعراض لحياة النبى فى صورة مناظر طويلة أو قصيرة ، بحيث نستطيع أن نقتطع أى منظر منها ونقرأه وإذا به لايعدو أن يكون خبراً تاريخياً صاغه المؤلف فى صورة حوار ، ولنضرب لذلك مثلا بالمنظر السادس من الفصل الأول

المنظر السادس

« عند أبى بكر وقد جلس إليه عثمان بن عفان . . . » .

عثمان : إنك يا أبا بكر رجل صادق . وإنا لنحبك ونألفك .

أبو بكر : (لعثمان) والله ياعثمان مادعانى محمد إلى دينه حتى أجبت . مانظرت فيه وماترددت .

عثمان : إنك يا أبا بكر رجل صادق ، وإنا لنحبك ونألفك لعلمك وخلقك ولاأحب إلى نفسى من أن أتبع الدين الذى اتبعت .

أبو بكر : إنه دين الحق

عثمان : إن الأمين لم يكذب قط

أبو بكر : نعم إن محمداً لم يكذب قط

عثمان : إن ماجاء به وماقصصته على قد أضاء قلبى بنور كأنه نور الضحى .

أبو بكر : نعم إنه النور الذى يهدى السبيل . لقد دخل دارى فأضاء قلوب أهله الصالحين جميعهم حتى غلامى بلال

عثمان : اللهم إنى على هذا الدين

أبو بكر : (ينهض مغتبطاً قم بنا إلى محمد .

وواضح أن هذا المنظر إنما يستهدف شيئاً واحداً هو أن يحدثنا عن الطريقة التى اهتدى بها عثمان إلى الإسلام بفضل أبى بكر .

وفى المقدمة القصيرة التى كتبها توفيق الحكيم لكتابه « محمد » تحت عنوان « بيان » يوضح لنا المؤلف لماذا اختار هذا القالب الحوارى فيقول : « المألوف فى كتب السيرة أن يكتبها الكاتب سارداً باسطاً محللا معقباً مدافعاً مفنداً

« غير أني يوم فكرت في وضع هذا الكتاب قبل نشره عام ١٩٣٦ ألقيت على نفسي هذا السؤال :

« إلى أي مدى تستطيع تلك الطريقة المألوفة أن تظهر لنا صورة بعيدة — إلى حد ما — عن تدخل الكاتب . صورة ما حدث بالفعل وماقيل بالفعل دون زيادة أو إضافة توحي إلينا بما يقصده الكاتب أو ربما يرمي إليه . عندئذ خطر لي أن أضع السيرة على هذا النحو الغريب .

« فعكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها . واستخلصت منها ماحدث بالفعل وماقيل بالفعل وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك في موضعه كما وقع في الأصل وأن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه في الحاضر غير مبيح لأي فاصل حتى الفاصل الزمني أن يقف حائلا بين القارئ وبين الحوادث . وغير مجيز لنفسي التدخل بأي تعقيب أو تعليق تاركا الوقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة .

« كل ماصنعت هو الصب والصياغة في هذا الإطار الفني البسيط شأن الصائغ الحذر الذي يريد أن يبرز الجوهرة النفيسة في صفائها الخالص فلا يخفيها بوشي متكلف ولايغرقها بنقش مصنوع ولايتدخل إلا بما لابد منه لتثبيت أطرافها في إطار رقيق لايكاد يرى » .

هكذا يبرر توفيق الحكيم اختياره للقالب الحواري في كتابة سيرة محمد . ومن المؤكد أن طبيعة هذا الموضوع كان لها دخل كبير في تفضيله لهذا القالب ، وذلك لأن صياغة هذا الموضوع في قالب سيرة تاريخية كان يتطلب من المؤلف فصلا في كثير من الأقوال والأفعال التي تنسب إلى النبي في كتب السيرة وكتب التاريخ التي لم يكتب أقدمها إلا بعد وفاته بسنين طويلة أدت إلى اختلاط الصحيح منها بغير الصحيح . ومامن شك في أن مثل هذه العملية النقدية يمكن أن تعرض المؤلف لكثير من الجدل والمناقشة وبخاصة فيما يتعلق ببعض الخوارق التي نسبت إلى النبي في عصور لاحقة . وتوفيق الحكيم رجل حذر بطبعه لايحب أن ينزلق إلى مواضع الحرج والخلاف وتحمل مسئولية الرأي التي تعتبر جسيمة دائماً فيما يتعلق

بشئون الدين وبخاصة فى بيئاتنا الإسلامية المترمتة . ولهذا آثر القالب الذى لايتطلب من المؤلف تدخلا بوصف أو تعقيب أو مرافعة أو تفنيد . أى القالب الذى يمكن أن يصبح موضوعياً خالصاً على نحو مايقرر توفيق الحكيم نفسه . كل هذا صحيح ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم لم يفضل القالب الحوارى فى كتابة سيرة محمد وحدها . بل لجأ إلى نفس القالب فى التعبير عن آرائه فى كثير من مشاكل الحياة العامة والخاصة . بل نراه يلجأ إلى نفس القالب فى أجزاء كثيرة مما كتب من قصص طويلة أو قصيرة على نحو مانرى فى « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » والمجموعتين اللتين صدرتا من قصصه القصيرة . وكل ذلك فضلا عن التجائه للحوار أحياناً كثيرة لاتخاذه وسيلة يصور بها أخلاق وعادات وأمزجة طوائف معينة من الناس على نحو مانشاهد فى كتابه « أهل الفن » الذى صور فيه العوالم فى القاهرة « والزمار » فى الريف « والشاعر » فى مونمارتر .

وأبعد من كل ذلك فى الدلالة على شغف الحكيم بالقالب الحوارى وتفضيله له كوسيلة للتعبير عما يشغله من رأى أو يعن له من خواطر وانطباعات ماكتبه فى مقدمة كتابه « بجماليون » من أنه لم يكتب هذه المسرحية لاهى ولا « أهل الكهف » ولا « شهرزاد » لتمثل على خشبة المسرح على النحو الدرامى المألوف — بل لتقرأ أولا وقبل كل شىء . إذا لم يكن بد من تمثيلها على المسرح فلابد لها من إخراج خاص فى مسرح خاص . إخراج يلتجأ فيه إلى وسائل أخرى من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركة وسكون وطريقة إيماء وإلقاء . . . وكل مايحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة . والصعوبة فى مثل هذه الروايات هى إبقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب » . وواضح من هذه الأسطر أن توفيق الحكيم لايريد أن يستخدم الحوار كوسيلة مسرحية درامية فحسب . بل يريد استخدامه كوسيلة مطلقة للتعبير . غير مقيد بفنية المسرح .

من كل ماتقدم يتضح أن توفيق الحكيم قد انتهى فى نظرته للحوار إلى رأى أوسع من أن يقصره على الدراما . وهو فى هذا لم يأت بدعا . ومنذ القدم

استخدم الحوار كوسيلة لتمحيص الحقائق وعرض وجهات النظر المختلفة فى الموضوع الواحد على نحو ماكان يفعل سقراط قديماً فى حياته اليومية ثم دونه أفلاطون تلميذه فى محاوراته الخالدة . ولكن الذى يقبل الجدل فى رأى الحكيم هو دعوته إلى كتابة مسرحيات للقراءة فحسب . فهذه قضية كبيرة سوف نعرض لها فيما بعد عندما نصل إلى المرحلة التى استقر فيها الحكيم على هذا الرأى خلال تطور مفهومه للأدب المسرحى . وذلك لأنه قد ابتدأ حياته شغوفاً بالمسرح بمعناه التقليدى بل متأثراً أكبر التأثر بفنون الأدب المسرحى التى كانت سائدة فى بيئة القاهرة فى فترة شبابه الأولى . ولم يتجه نحو المسرح الذهنى إلا بعد عودته من فرنسا سنة ١٩٢٧ . ولذلك يتحتم أن نقف قليلا عند حياة الحكيم ومراحل تكوينه الفنى وتطور نظرته إلى فنون المسرح المختلفة .

توفيق الحكيم والمسرح

بمراجعة تاريخ توفيق الحكيم المتصل اتصالا وثيقاً بإنتاجه الأدبي يتضح لنا أن نزعته الفنية قد استيقظت في نفسه منذ حداثته الأولى وغالبت كافة العقبات التي قامت في سبيلها وظلت تكافح حتى حققت نفسها . فتوفيق ولد بالإسكندرية سنة ١٨٩٨ في رأى المؤرخين لحياته ، وفي سنة ١٩٠٢ فيما يؤكد هو نفسه . وقد ولد من أم تركية الأصل صارمة مترمتة ومن أب مصرى كان يعمل وكيلا للنائب العام ثم قاضياً فمستشاراً . وكانت هذه الأسرة ميسورة الحال تحرص على أن تنشئ ابنها تنشئة علمية فأخذت تعده لكي يتبع خطوات أبيه في السلك القضائي الذى كان ولايزال يتمتع بوجاهة اجتماعية خاصة في مجتمعنا العربي ، ولذلك ألحق توفيق بعد إتمام تعليمه العام بمدرسة الحقوق وحصل على ليسانس القانون في سنة ١٩٢٤ . ولكنه لم يكن شغوفاً بدراسة القانون قدر شغفه بالفنون الأدبية وبخاصة فن المسرح ، وكان أبواه يعترضان على هذا الاتجاه أعنف الاعتراض ، ولكنه لم يأبه لاعتراضهما وبخاصة بعد أن تحرر من رقابة والديه القاسية بانتقاله إلى القاهرة حيث توجد مدرسة الحقوق ، وإقامته مع بعض زملائه الطلبة واشتراكه وإياهم في الحركة الوطنية الكبيرة التي شبت في مصر سنة ١٩١٩ مطالبة بإلغاء الحماية البريطانية على مصر وإعلان استقلالها وتقرير الحكم النيابي الديموقراطي فيها . وقد صور توفيق الحكيم هذه المرحلة من حياته وحياة جيله في قصته الكبيرة « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ ، ومع ذلك فإن القصة لم تكن الفن الأدبي الذى استهوى توفيق الحكيم في أول الأمر وفي حداثته المبكرة . بل كانت المسرحية التي أخذ يكتبها منذ سنة ١٩١٨ . وكان الاتجاه الأدبي والفني عندئذ وفي ظل الروح الوطنية يدعو إلى ربط الأدب بالحياة ومشاكلها الراهنة أو الترويح عن الجمهور من هموم العصر ، ولذلك نرى توفيق الحكيم يبدأ إنتاجه الأدبي بمسرحية رمزية يسخر فيها من الإنجليز المحتلين بعنوان « الضيف الثقيل » ، وهي مسرحية لم نعثر على نصها

لأنها لم تطبع ولم تنشر حتى اليوم ولاندرى أين توجد نسختها الخطية . ولكن توفيق الحكيم نفسه يعطينا عنها فكرة فى المقدمة التى كتبهالمجلده الكبير « مسرح المجتمع » فيقول إنها ترمز إلى معنى الاحتلال فى صورة عصرية انتقادية . فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوماً . فمكث شهراً . . . ومانفعت فى الخلاص منه حيلة ولاوسيلة . . . وكان المحامى يتخذ من سكنه مكتباً لعمله . فما إن يغفل لحظة أو يتغيب ساعة حتى يتلقف الضيوف الوافدين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم مايتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال وأحدهما يؤدى دائماً إلى الآخر » .

ومعنى ذلك هو أن توفيق الحكيم قد استخدم الرمز ليعالج قضية كانت تحزب قومه عندئذ ، وماأظنه كان يستطيع غير الرمز فى ظل الحكم العرفى الغاشم وسيطرة الإنجليز المحتلين وبطشهم . ولكن كتابته لهذه المسرحية الرمزية تدل قطعاً على انفعاله بأحداث عصره الكبرى واستجابته لها . أى أن نظرته إلى رسالة المسرح كانت نظرة المستجيب لأحداث الوطن المحلية وقضاياه الكبرى . ولا أدل على ذلك من أن نراه يمد رسالة المسرح إلى القضايا الاجتماعية الراهنة أيضاً فيكتب لفرقة عكاشة سنة ١٩٢٣ وهو لايزال طالباً بكلية الحقوق مسرحيته الثانية « المرأة الجديدة » التى نشرها فى سنة ١٩٥٢ مع مسرحية « جنسنا اللطيف » ومسرحية « الخروج من الجنة » ومسرحية « حديث صحفى » فى مجلد واحد . ثم أعاد نشرها أخيراً فى مجلده الكبير « المسرح المنوع » . وهو يعالج فيها قضية اجتماعية كانت حدتها قد خفت عندئذ وبخاصة بعد خروج المرأة المصرية سافرة إلى مجال الكفاح الوطنى العنيف . ومع ذلك يلوح أنها كانت لاتزال موضع جدل بين فئات المجتمع المصرى المختلفة ونعنى بها قضية السفور التى يقف منها الحكيم موقفاً رجعياً محافظاً ولكنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموقفه من المرأة بوجه عام وهو موقف شغل قدراً كبيراً من اهتمام الحكيم ومن إنتاجه المسرحى مما يتطلب أن نفرد له فيما بعد فصلا خاصاً .

ولما كان جمهور المسرح لايزال شغوفاً بالمسرح الغنائى شديد الإقبال عليه فقد استجاب توفيق الحكيم فى تلك المرحلة الأولى من حياته الأدبية إلى رغبة الجمهور

ورغبة أصحاب الفرق التمثيلية فكتب أيضاً مسرحية بعنوان « على بابا » . كتبت بعض أجزائها فى صورة زجل عامى . وإن يكن نصها هو الآخر مفقوداً لم نستطع العثور عليه .

ومن هذه المسرحيات الثلاث التى ابتدأ بها توفيق الحكيم إنتاجه الأدبى يتضح فى جلاء أنه كان خاضعاً عندئذ خضوعا تاماً لتطورات الفن السائدة فى عصره . فاثنتان منها يتخذان الطابع الكوميدى السائد عندئذ وثالثتها تتخذ الطابع الغنائى الذى كان الجمهور لايزال متعلقاً به . والواقع أن توفيق الحكيم كان غارقاً عندئذ وسط بيئة المسرح المصرى مخالطا لأهله عن قرب مما أفزع والديه اللذين كانا يشاركان البيئة المصرية المحافظة فى نظرتها المرتابة إلى المسرح وأهله . فلم ير الوالدان خيراً لابنهما من أن يبعداه عن هذا الوسط بل عن مصر كلها بإرساله إلى باريس لمواصلة دراسة القانون بجامعتها والحصول على درجة الدكتوراه . ولكن توفيق الحكيم خيب ظن والديه هذه المرة أيضاً وبدلا من أن يدرس القانون انصرف إلى الأدب والمسرح وخالط الأوساط الأدبية والفنية فى باريس على نحو مانطالع فى الكتابين الذين سجل فيهما ذكريات تلك الفترة الخصبة من حياته وهما « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » . وخلال هذه الفترة اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية وبخاصة الأدب الفرنسى فساقه طموحه الأدبى المستيقظ نحو الارتفاع بأدبه عن مستوى الملابسات السياسية والاجتماعية العارضة وعن مطالب جمهوره العاجلة . لكى يتجه نحو الأدب الإنسانى العام الذى تمثل فى مسرحياته الذهنية التى تعتبر نقطة الانطلاق فى مجده الأدبى

. وأحس والده أن ابنهما لم يغير فى باريس الاتجاه الذى سلكه فى مصر فاستدعياه فى سنة ١٩٢٧ أى بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك . وعمل توفيق الحكيم بعد عودته من باريس وكيلا للنائب العام فى المحاكم المختلطة فى الإسكندرية لمدة عامين من سنة ١٩٢٧ إلى ١٩٢٩ . وفى تلك الفترة لم يتح للحكيم الاتصال بالشعب المصرى عن قرب وتعرف مشاكله باعتبار أن عمله عندئذ كان مقصوراً على الجاليات الأجنبية المستوطنة فى مصر والمتمتعة

بالامتيازات التى جعلتها لاتخضع للقوانين والنظم الأهلية بل تخضع لما كان يسمى بنظام القضاء المختلط . وإنما استطاع توفيق الحكيم أن يتصل بالشعب المصرى ومشاكله بعد أن انتقل سنة ١٩٢٩ من القضاء المختلط إلى القضاء الأهلى الذى عمل فيه لمدة أربعة أعوام وكيلا للنائب العام فى مدن طنطا ودمنهور ودسوق وفرسكور . وخلال هذه الفترة جمع الملاحظات التى استخدمها فى كتابة كتاب يعتبر من خير كتبه وهو « يوميات نائب فى الأرياف » الذى صدر سنة ١٩٣٧ فى صور قصة . كما أنه استخدم الملاحظات التى جمعها فى نفس الفترة فى كتاب له صدر سنة ١٩٥٣ باسم « ذكريات فى الفن والعدالة » .

وفى سنة ١٩٣٤ انتقل توفيق الحكيم من السلك القضائى إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل بها مديراً للتحقيقات وظل يعمل فى هذه الوزارة حتى نقل منها إلى وزارة الشئون الاجتماعية عند إنشائها فى سنة ١٩٣٩ وتولى فى هذه الوزارة وظيفة مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعى . ولكنه طوال عمله موظفاً فى الحكومة كان أكثر انشغالا بالأدب وشئونه من الوظائف وأعبائها ، حتى لنراه يحاكم تأديباً لإهماله شئون الوظيفة ويحكم عليه بخصم نصف شهر من مرتبه . وفى النهاية يستقيل من وظيفته الحكومية سنة ١٩٤٣ ليعمل فى الصحافة بجريدة « أخبار اليوم » التى نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية التى يخيل إلينا أن مقتضيات الصحافة قد دفعته إليها دفعاً . وظل توفيق الحكيم يعمل فى هذه الصحيفة حتى عاد إلى الحكومة فى سنة ١٩٥١ مديراً عاما لدار الكتب . وإلى هذه الفترة ترجع سلاسل المقالات التى جمعها فيما بعد فى كتب باسم « تأملات فى السياسة » و « حمارى قال لى » و « شجرة الحكم » ومجموعات قصصه القصيرة و « فن الأدب » و « عصا الحكيم » .

وعندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٥٦ نقل إليه توفيق الحكيم كعضو دائم متفرغ بدرجة وكيل وزارة حتى كان عام سنة ١٩٥٩ حيث عين مندوبا مقيما للجمهورية العربية المتحدة لدى اليونسكو فى باريس . ولكن فترة إقامته هناك لم تدم طويلا إذ فضل العودة إلى القاهرة فى أوائل سنة ١٩٦٠ عضواً متفرغاً فى المجلس الأعلى كما كان من قبل .

توفيق الحكيم بين فنون المسرح المختلفة

يقول توفيق الحكيم فى تقديمه لمجلده الكبير « المسرح المنوع » :

« إنها مسرحيات منوعة فى أسلوبها وفى أهدافها ففيها الجدى والفكاهى وفيها ماكتب بالفصحى والعامية وفيها النفسى والاجتماعى والريفى والسياسى ونحو ذلك .

« إنها رحلة فى جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة وإن القارئ أو الناقد ليعجب ولاشك لهذه الرحلة فى كل جهة على مدى سنة !

« لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء ؟

« أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟

« أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟

« قد يكون كل هذا وقد يكون شيئاً آخر من هذا .

« إن أى مؤلف مسرحى معاصر لنا ينتمى إلى أى أدب أوروبى يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفين من السنين — تجارب راسخة فى أدب بلاده منذ عهد الإغريق . فإن أى أدب مسرحى أوروبى إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال منذ نحو ألفى سنة مطبوعة منشورة فى لغة بلاده ينقلها جيل مع ماينتجه كل جيل ومايبدعه . كأنها سلسلة فكرية طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات . وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية .

وأما فى بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة فى التأليف المسرحى ضيق محدود لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالباً أدبياً إلى جانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل . كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح قديمه وحديثه إلا منذ سنوات قلائل أيضاً . فمؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على

شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه . ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال .

« وهنا إذن سر رحلتى القلقة فى كل الجهات » .

فى هذه الفقرات وماتلاها من نفس المقدمة يريد توفيق الحكيم أن يوحى إلينا بأن انتقاله بين فنون المسرح المختلفة من اجتماعية إلى ذهنية إلى نفسية إنما كان بسبب فقر أدبنا العربى فى مجال الأدب التمثيلى ورغبته هو فى أن يملأ مايستطيع ملئه من هذا الفراغ . ومن هنا كان انتقاله بين الموضوعات المنتزعة من بيئته وعصره والموضوعات الذهنية التى استقى هياكلها من أساطير اليونان القدماء مثل «أوديب ملكا» و«بجماليون» و«براكسا أو مشكلة الحكم» . أو أساطير ألف ليلة وليلة . مثل مسرحية « شهرزاد » أو القصص الدينية مثل « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » أو أساطير الفراعنة مثل « إيزيس » . ولكننا نراه فى المقدمة الأخرى التى كتبها لمجلد « مسرح المجتمع » يرجع تنقله بين الفنون المختلفة وعدم استقراره على اتجاه واحد إلى ظروف الحياة العامة التى أحاطت به فيقول : « ويظهر أن الحروب وماتثيره فى الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع وتدفعه إلى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع . . . هكذا كان الحال أيضاً بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى . . . فقد كان المجتمع المصرى وقتئذ يهتز لأمرين : الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب . . . ولكن الحروب مايكاد يختفى شبحها ويسكن تأثرها وتنقشع غيومها حتى يطيب أحياناً للفن أن ينطلق من جو المسائل القومية إلى جو المسائل الإنسانية . . . لهذا ماكادت الحرب العالمية الأولى تبعد شقتها وتهدأ هزتها باتجاه المجتمع المصرى إلى التغير المادى والتطور الطبيعى حتى اتجهت إلى مصدر آخر هو الإنسان فى أفكاره الثابتة فى كل زمان . كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ حيث أخذت فى كتابة تمثيليات « أهل الكهف » و« شهرزاد » و « الخروج من الجنة » و « نهر الجنون » إلخ . . . واليوم عند خروجنا من الحرب العالمية الثانية أى بعد نحو خمس سنوات أو أكثر قليلا — مضى المجتمع المصرى يضطرب فى هزات اجتماعية

جديدة لم تكن ملحوظة على هذا النحو فى عام ١٩١٨ أو عام ١٩١٩ . وقد اتجه أكثر الناس إلى نشاطهم الداخلى فى مضمار التقدم الشخصى أو المنافسة العامة فأصبح للمال وسلطانه والسعى إلى طرائق جمعه وتدعيمه الأهمية الكبرى . فعرفت مصر طرازاً حديثاً من الناس هم رجال الأعمال والشركات وأثرياء الحرب ، كما كان للنظم الحديثة وسرعة التقلبات السياسية ومقتضيات الحياة أثر فى تصرفات الناس . فنجم عن ذلك كله أنماط من الأخلاق تساير رغبة الطموح ، وتتابع سرعة الوصول . كما أن المرأة لم تعد تقنع بالسفور بل سعت فى أن يكون لها مكان بارز فى السياسة والحياة العامة ، وأن تكون لها حرية أوسع وإرادة أقوى . وغير ذلك كثير مما جد على المجتمع المصرى من اتجاهات وشخصيات كانت هى الموحى لنا فى هذا الكتاب من صور وحوادث وأناس . وإن الحقيقة لتقتضينا التصريح بأنه ما من قصة هنا خلا منها مشهد على الأقل انتزع بالفعل من واقع الحياة . . . حتى ماقد يبدو أحياناً أنه عجيب . . . إن الحياة أجرأ من الفنان » .

وواضح من هذه الفقرات أن توفيق الحكيم يريد أن يوحى إلينا — كما قلت — بأن انتقاله بين فنون المسرح المختلفة إنما كان استجابة لظروف الحياة العامة التى أحاطت به وتطور تلك الظروف .

والآن أى التفسيرين نقبل : التفسير الأول الذى يقول فيه الحكيم إنه قد تنقل بين فنون المسرح المختلفة بوحى إرادته التى انطلقت تجوب الآفاق لملء الفراغ أثناء بحث الفنان عن نفسه وعن فنه . أم التفسير الذى يخضع هذه الظاهرة لتأثير المجتمع وأحداثه وتفاعل الفنان معه ؟

والجواب على هذا السؤال لا يكمل إلا إذا جمعنا بين التفسيرين بل أضفنا إليهما تفسيرات أخرى يمكن أن نعثر عليها فى تاريخ حياة توفيق الحكيم الشخصية كإنسان وكفنان . وتاريخ تكون ثقافته الفنية وتطور تلك الثقافة .

فما لا شك فيه مثلا أن المرأة قد لعبت فى حياة توفيق الحكيم الشخصية والفنية دوراً كبيراً منذ أن عرف المرأة لأول مرة فى شخصية أمه القوية المسيطرة ثم فى شخصية الفتاة القاهرية سنية التى حركت عواطفه وعواطف أبناء عمه الذين كان

يسكن معهم محسن فى قصة « عودة الروح » ثم فى شخصية بائعة التذاكر فى شباك مسرح الأوديون بباريس . على نحو ما نطالع فى الحوار الغزلى البارع الذى سجله بالفرنسية أثناء وجوده بباريس ثم نقله إلى العربية الأستاذ أحمد الصاوى محمد ونشر بعد ذلك فى المسرح المنوع كمسرحية . أو على الأصح كحوار غزلى من فصل واحد بعنوان « أمام شباك التذكر » .

والظاهر أن كل تجارب توفيق الحكيم الأولى مع المرأة لم تكن موفقة مما ولد فى نفسه الخوف منها ومحاولة إقناع نفسه بالقدرة على الاستغناء عنها بل ومناصبتها العداء . وكأنه يرى فيها معوقاً خطيراً عن الإنتاج الفنى الرفيع الذى يطمع فيه . ولعلنا نجد خير تعبير صريح عن هذه الحالة النفسية الخاصة فى فصل قصير من فصول كتابه « عهد الشيطان » أى شيطان الفن . وقد كتب هذا الفصل الخاص بالمرأة وموقفه منها تحت عنوان . « كن عدو المرأة » وفيه يقول : « صحت فى يوم من أيام الربيع . هب فيه على وجهى نسيم لطيف . ووقعت فيه عينى على أغصان تمايل وأزهار مفتحة تتضاحك » :

« أيها الشيطان . . . ياشيطان الفن ! . . . ياسجانى وجلادى ! . . . أطلقنى من أغلالك قليلا . . . إنى أريد الحب . . . إنى أريد المرأة ! . . . فابتسم شيطانى ولم يزد على أن قال ساخراً : المرأة مخلوق تافه .

« — كلا ! . . .

« — بلى ! . . . إنها ليست جديرة بك أيها الفنان الخلاق . . .

« . . . إنها مخلوق تافه . . . صنعت من ضلع تافه من أضلاع آدم . . . وخرجت من الجنة وأخرجت آدم بسبب تافه فهى فى الحقيقة ماوجدت إلا لتحشو ثغرات الحياة وتسد فراغ الأيام .

— ولكن هذه هى التى تدخلنا النعيم .

— وهى التى تخرجك منه . . . وقد أخرجت آدم من قبل بالفعل . . . فاحذر أن تقبل جنة وناراً من صنع المرأة . واحرص كل الحرص على أن تكون

سيد نفسك وأن تصنع نفسك جحيما ونعيما لاتعرفها المرأة . . . إن جنتك لاينبغي أن يكون فيها حية ولاتفاح فهي جنة هادئة صافية . . . جنة الفكر والتأمل والخلق والإبداع . إذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى وانفرطت عقود درها المنظوم وتحطمت تماثيلها المرمرية . . . أما جحيمك فهو مملوء بعذاب الشك والقلق الفكرى وعذاب القصور عن إدراك الجمال الفنى . آلام لاتفهمها المرأة كذلك ولايمكن أن تعترف بها . فأنت ترى أن فى نفسك منطقة مقدسة لاأسمح ولاينبغى أنت أن تسمح لامرأة بالدنو منك .

« — ولكنى أتوق أن أعيش لحظة مع امرأة .

« — تستطيع دائماً مع شبح امرأة ولكن أى امرأة ؟ ؟ . . . إن تلك التى سمحت لك بإدخالها جنتك ينبغى أن تكون امرأة لاككل النساء . إنها النور بغير مصباح وهى قطرات النشوة بغير خمر وهى عروس لها جسم المرأة وكل شىء جميل فى المرأة متدثرة فى رداء من خيالك الذهبى . وكل ماهو جميل فى نفسك قد أسبغته أنت عليها حللا رائعة . . . هى ملكة جنتك التى توحى إليك بخير ماتخرج وماتبدع ! . . .

فالمرأة التى لها شأن فى حياتك هى كما ترى – ينبغى أن تكون من صنع يدك ومن مخلوقات رأسك .

– إن الحقيقة أحياناً أبرع من الخيال وإن الحياة لقديرة أحيانا أن تقذف إلى سطحها بلؤلؤة فى شكل امرأة تسطع من بين ملايين أصدافها فلماذا أيها الشيطان لاتسمح لى مرة بما سمحت به للآخرين ؟ . . .

– لاأستطيع أن أسمح لك ولست أنت وحدك . فلقد وجدت هذه الأسطر الدامغة فى ورقة منفصلة بين مخلفات بيتهوفن : « الحب . وليس غير الحب هو وحده الذى يستطيع أن يجعل حياتى سعيدة . . . . آه ياإلهى . . . دعنى أجدها أخيراً تلك التى فى مقدورها أن تدعم فضائلى . تلك التى قد سمح لى أن تكون زوجتى » .

ومات بيتهوفن ولم يسمع له .

— لماذا ؟

— لأنك أيها الفنان عبقرية خالقه وجدت لتخلق وتعطى لا لتسأل وتأخذ . مثل الطبيعة .

— نعم أنت والطبيعة سيان . . . كلاكما يعيش فى الحرمان . . . وكلا كما سر وجوده أن يعطى ولا يأخذ .

— آه . . . ولكن الطبيعة قوية جبارة ، أما أنا فآدمى مسكين . . . إنها لا تتألم . . . أما أنا فأتألم إذ أرى الحياة تزول من تحت قدمى ، ولم يسمح لى بحظ قليل من الهناء الذى يسخى به على بقية الآدميين .

— الآدميين ؟ ! ومن قال إنك منهم أيها الفنان ؟ ! عندما كتب عليك أن تضيع على منكبيك رداء العبقرية والخلق خلع عنك فى الحال بعض خصائص الآدميين » .

وواضح من هذا الحوار العنيف بين الفنان وشيطانه إلى أى مدى كانت مشكلة المرأة وعلاقة الحكيم بها كفنان وكإنسان تشغل باله بحيث كان من الطبيعى أن يصبح موضوع المرأة محوراً هاماً فى اهتمامات توفيق الحكيم وبالتالى فى الموضوعات التى اتخذها أساساً لعدد كبير من مسرحياته خلال حياته كلها تقريباً . حتى بعد أن خرج من هذه الأزمة الطاحنة بالزواج المتأخر فى سنة ١٩٤٦ وأصبح له ولد وبنت ولم يعد يزهو بأنه عدو المرأة ولا يمعن فى محاربتها فى مسرحياته والتهوين من دورها فى الحياة أو السخرية من نهضتها واقتحامها فى شجاعة وإخلاص الكثير من ميادين الحياة العامة . وقد اتضح هذا التطور فى موقف الحكيم خلال مسرحياته العديدة التى تمتد من المرأة الجديدة فى سنة ١٩٢٣ إلى « جنسنا اللطيف » و « حديث صحفى » و « الخروج من الجنة » و « النائبة المحترمة » ثم « إيزيس » فى المرحلة الأخيرة من إنتاجه .

وواضح أن مثل هذا الموضوع الذى يشغل جزءاً هاماً من إنتاج توفيق الحكيم المسرحى لايرتبط أولا يكاد يرتبط بمشكلة عامة بقدر ما يرتبط بمشكلة خاصة فى حياة الحكيم الشخصية .

وكذلك الأمر فى انتقال الحكيم من المسرحيات ذات الطابع المحلى إلى المسرحيات ذات الطابع الإنسانى العام التى يسميها بالمسرحيات الذهنية لأن الصراع يجرى فيها داخل الذهن البشرى بين مايسميه بالقيم المطلقة . فمن المؤكد أن هذا الاتجاه لايرجع إلى استقرار ظروف حياتنا العامة فى بعض الفترات فحسب ، بل يرجع على الأرجح إلى تأثر الحكيم ببعض اتجاهات الأدب العالمى ، وبخاصة فى فترة إقامته بباريس وما تلاها ، على نحو ما هو واضح فى عدد من المقدمات التى كتبها لمسرحياته الذهنية مثل مقدمة « أوديب ملكا » ومقدمة « بجماليون » .

فمن المؤكد أن قراءته أو مشاهدته لروائع المسرحيات العالمية التى تقوم على التفسيرات المختلفة للأساطير القديمة مثل تفسير كل من « سوفوكليس » اليونانى القديم » وأندريه جيد » الفرنسى المعاصر — هى التى أوحت إليه بأن يتجه نحو الأساطير والقصص الدينية أو الشعبية ليعالج بواسطتها بعض قضايا الحياة الإنسانية العامة التى شغلته . مثل قضية الصراع بين الإنسان والزمن أو الصراع بين العقل والقلب أو بين الحقيقة والواقع على نحو ماسوف نرى عند حديثنا عن مسرحه الذهنى . بل إنه ليحدد لنا فى وضوح كيف جاءته فكرة مسرحية بيجماليون حيث يقول فى مقدمتها : لعل أول من كشف لى عن جمالها تلك اللوحة الزيتية « بيجماليون وجالاتيا » بريشة جان راوكس المعروضة فى متحف اللوفر . ماإن وقع بصرى عليها منذ نحو سبعة عشر عاما حتى تركت نفسى فكتبت وقتئذ قطعة « الحلم والحقيقة » المنشورة فى كتابى « عهد الشيطان » وكنت آمل أن أعود يوما إليها فأضع كل ماخامرنى منها فى عمل أكبر وأرحب . ومرت الأيام واتجهت إلى قصص القرآن وألف ليلة وليلة وكدت أنسى قصة اليونان حتى ذكرنى بها برناردشو يوم عرضت مسرحية بيجماليون فى شريط من أشرطة السينما منذ عامين . عندئذ تيقظت فى نفسى الرغبة القديمة فعزمت على كتابة هذه الرواية وقد فعلت » .

ومن المؤكد أيضاً أنه لولا سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا وبعده لفترة من الوقت عن التيارات المحلية التي كانت سائدة في بيئتنا المسرحية ثم اتصاله بالآداب العالمية ، ومعرفته بما سماه بالمسرح الذهني عند رواده الكبار من أمثال إبسن النرويجي ثم برناردشو الأيرلندي وغيرهما – لما اتجه نحو هذا النوع من المسرحيات مهما زعم أن استقرار الحياة في بلادنا هي التي دفعته نحو هذا الاتجاه . فحياتنا العامة لم تعرف الاستقرار منذ مطلع هذا القرن بل منذ دخول الإنجليز المحتلين بلادنا في سنة ١٨٨٢ حتى اليوم ، وكانت حياتنا سلسلة ثورات متصلة على اختلاف في النسب فحسب .

وهكذا يتضح لنا كيف أن حياة توفيق الحكيم الخاصة ومحاور الاهتمام فيها ثم تاريخ تكوينه الفني والثقافي قد كان لها أثرها البالغ في تنقله بين فنون المسرح المختلفة إلى جوار التأثيرات العامة التي تحدث عنها هو نفسه في مقدمتي « مسرح المجتمع » و « المسرح المنوع » . بل نستطيع أن نؤكد أن نوع العمل الذي زاوله في حياته العملية قد كان له تأثيره في اختيار هذا النوع أو ذاك من أنواع المسرحيات ولعلنا نجد هذه الحقيقة أوضح ما تكون في « مسرح المجتمع » الذي نشر معظم مسرحياته إن لم يكن كلها أول الأمر في صحيفة أخبار اليوم التي عمل بها منذ أن ترك الوظيفة الحكومية في سنة ١٩٤٣ إلى أن عاد إليها مديراً لدار الكتب في سنة ١٩٥١ . فمن الواضح أن هذا اللون من المسرحيات هو الذي يتمشى مع الطابع الصحفي ، بحكم أن يعالج جوانب من مشاكل الحياة الراهنة . وهو يستهل مقدمته لهذه المجموعة من المسرحيات بقوله : « هذا الكتاب يعرض من صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة » . ونحن لا نلاحظ تأثير حياته العملية في هذا النوع من المسرحيات من حيث مضمونها الاجتماعي وحده ، بل نلاحظه أيضاً من حيث شكلها أو صورتها الفنية حيث نراه يكتب عدداً كبيراً منها في فصل واحد بحيث يمكن نشره في عدد واحد من الجريدة وإن يكن قد حاول أن يبرر هذا التنوع في الشكل بدواع فنية ، فقال في مقدمة هذه المجموعة أيضاً :

ويضم هذا الكتاب عشرين قصة وقصة تمثيلية عصرية . منها مايقع فى فصل ، ومنها مايقع فى منظرين ومنها مايقع فى أربعة فصول . ويبدو من تاريخ الآداب العالمية أن التمثيلية ذات الفصل الواحد كان لها فضل فى تصوير المجتمع فى أوضاعه العديدة المختلفة . فقد استخدمها لهذه الغاية : موليير ودي موسيه وماريفو وتشيخوف وتورجنيف وجوته وشيلر وفرتر ودودلى ووايلد وشو إلخ . . . فالعمل على إقرارها أيضاً فى الأدب العربى لما يمكن لهذا الأدب العريق فى أساليب أدائه وينوع له فى وسائل تعبيره » .

مســـرح المجتـــمع

قلنا إن توفيق الحكيم قد ابتدأ فى صدر حياته الأدبية ثلاثة اتجاهات فى التأليف المسرحى : الاتجاه الأول نحو معالجة القضايا الوطنية العامة ولو عن طريق الرمز على نحو مافعل فى مسرحيته « الضيف الثقيل » التى يمكن أن تدخل فيما نستطيع تسميته بأدب الكفاح . والاتجاه الثانى نحو المسرح الغنائى الذى كان جمهورنا لايزال متعلقاً به مفضلا إياه على المسرح الدرامى الخالص . وقد تمثل هذا الاتجاه عند الحكيم فى مسرحية « على بابا » . ولكننا نلاحظ أن محاولاته لم تتجدد بعد ذلك قط فى هذين الاتجاهين . وأما الاتجاه الثالث الذى ظل يتابعه بين فترة وأخرى فقد كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية الذى ابتدأه بمسرحيته « المرأة الجديدة » ذات الطابع الكوميدى . ونحن نلاحظ كما قلنا أن قضية المرأة قد شغلت توفيق الحكيم وشغلت إنتاجه لفترة مديدة فى حياته وقد فسرنا هذه الحقيقة بظروف حياته الخاصة وتجاربه مع المرأة . ولقد فسر لنا هو نفسه سر اهتمامه بقضية المرأة فى مطلع حياته الأدبية فى المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية فى سنة ١٩٥٢ أى عند نشرها بقوله : « وأول مالفت نظرى وأنا أراجعها بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفى من حركة سفور المرأة التى نشطت فى ذلك الحين . . . ذلك الموقف الذى ينم عن خوف وقلق ، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً إلى ناحيتين : أثر السفور فى فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر فى الزوجية المستقرة وحياة الأسرة . . . وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج مادامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا فى تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما مايطفئ رغبة التلاقى عن طريق الزواج . كما كان الخوف والقلق من السفور فى الأسرة واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها أن يؤدى الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية . . . ومامن شك عند قارئ الحاضر فى أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل . . . فالأيام قد

أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر فى فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج . أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضع اعتذار . وإنى أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمعنيين بالإحصاء الاجتماعى فى مجتمعنا الحديث . على أن من الانصاف لحركة المرأة الجديدة فى ماضيها وحاضرها أن نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لاتحققه ظروف الغد . فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليوم قد يكون تجنباً مسرفاً عندما نرى فى المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع مما توهمنا شيء ذو خطر . . . لقد تعودنا اليوم منظر المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة . وما من شيء يمنع من تعودنا غداً منظر النائبة والشيخة والوزيرة . كثير من أفكارنا الحاضرة سيبدو غريباً فى عين المجتمع الذى سيولد بعد ثلاثين عاماً » .

هذا هو مايقوله توفيق الحكيم فى تبرير موقفه من المرأة فى مسرحية « المرأة الجديدة » . ومن الواضح أنه يعتذر فى المقدمة أو يكاد يعتذر عن ذلك الموقف الذى أثبت التطور الاجتماعى فى بلادنا عدم صحته .

ونحن بالبداهة لانعارض بل نحبذ معالجة الأديب لقضايا عصره حتى ولو كانت قضايا تبدو عارضة موقوتة بل ولانخشى على مثل هذا الأدب من الفناء لزوال المشاكل التى يعالجها . والآداب العالمية مليئة بالروائع التى صدرت عن ملابسات العصر . ومع ذلك ثبتت على الزمن وأصابت الخلود لأن أصحابها أبدوا فيها القضايا الإنسانية الخالدة أو المتمشية مع تطور الزمن وتقدمه المستمر . وكأنهم يستشرفون خطى المستقبل الصاعد حتى أصبحت أعمالهم الأدبية من معالم زحف الإنسانية المستمر نحو التقدم والتحرر والتحضر . على نحو مازلنا نطالع فى خطب زعماء الوطنية الخالدين من أمثال ديموستين وروبسبير ومصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهم بينما ابتلع الزمن أو كاد خطب من هادنوا أعداء الوطن أو سلموا فى حريات الشعوب وقضاياها التقدمية . فأصبحت تلك الخطب لاتقرأ إلا كمجرد وثائق تاريخية ميتة لايحفل بها إلا المؤرخون ، ومن هذا النوع مسرحية « المرأة الجديدة » التى يعترف مؤلفها نفسه بأن الزمن القصير قد تخطاها وأثبت خطأ موقف المؤلف من القضية التى تعالجها .

وفضلاً عن ذلك فالمسرحية تبدو فى مضمونها غير مقنعة وفى بنائها مفككة وفى شخصياتها غير محددة الأبعاد والأدوار وفى حوارها مفتعلة فى كثير من المواضع ، نتلمس الإضحاك باللعب على الألفاظ والمفاجئات وتصنع المواقف ، فهى من حيث مضمونها تقوم على مغالطة منطقية تفترض فرضاً سخيفاً غير مقنع لتبنى عليه الأحكام ، وهى المغالطة التى يسميها المناطقة المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنعة Raisonnement par L'absurd وبيان ذلك أن توفيق الحكيم يفترض فى هذه المسرحية وجود سيدة اسمها نعمت متزوجة من رجل اسمه سامى . وفتاة اسمها ليلى ، وكلتاهما معتنقات مبدأ السفور . ونهضة المرأة الجديدة ، ثم يخبرنا أن نعمت قد عرفت ليلى بزوجها وتركتها تخالطه فاختطفته ليلى منها ، بينما صادقت نعمت شابا آخر اسمه سليمان بك حلمى يسكن فى إحدى شقق عمارة يملكها محمود بك والد ليلى . ومحمود بك هذا رجل مستهتر تخلص من ابنته ليلى بعد وفاة أمها بأن أودعها لدى أخته العانس المتقدمة فى السن لكى يخلو لعربدته ، حتى إذا ماتت الأخت العانس ولم يعد له مفر من أن يؤوى ابنته ليلى معه فى بيته فكر فى طريقة جديدة للتخلص منها ففاتحها فى أمر الزواج ، ولكنها تبدى نفوراً من الزواج حتى ولو كان قائماً على الحب ، زاعمة أن الزواج يجب أن يستند أولا وقبل كل شىء إلى الصداقة بين الرجل والمرأة دون غيرها ، ومع ذلك ينجح الأب فى أن يقنع ابنته بالزواج إذا عثرت على الزوج الذى يصلح صديقاً . وبالفعل ينصب الأب شباكه على سليمان بك حلمى . ويغرى وكيله بمفاتحته فى أمر الزواج من ليلى كوسيلة لإعفائه من أقساط الإيجار المتأخرة بعد أن أعلن محمود بك تنازله عن العمارة كلها لابنته ليلى وعندئذ تشهد منظراً سمجاً يعرض فيه الوكيل على سليمان بك هذا العرض الذى يرفضه سليمان لعدم حاجته إلى الزواج مكتفياً بصداقة أو عشق نعمت وأمثالها . ولكننا نفاجأ أثناء هذا المنظر بدخول ليلى نفسها إلى شقة سليمان بك والتقائها به . فى مشهد سخيف مضطرب ينتهى بأن يعلن سليمان بك لليلى عزمه على أن يستجيب لرأى الوكيل ليلحق بمحمود بك فى عزبته بقليوب . ويمر الفصل الثالث والأخير بالعزبة حيث يجتمع محمود بك وسليمان بك وسامى ونعمت ويتضح الموقف كله . فنعمت عشيقة لسليمان تداينه بثلثمائة جنيه ومحمود

بك يسدد عن سليمان هذا الدين الذى أرسلت نعمت تطالبه به بعد أن علمت بصلته بليلى . ثم لايلبث محمود بك وابنته ليلى وسامى أن يفاجأوا بقدوم نعمت التى تفضح الموقف فينصرف سليمان بك إلى حيث أتى وينفض الجمع على هذه المهزلة ..

وواضح مافى هذه الافتراضات من مغالطة « فالمرأة الجديدة كالمرأة القديمة لايمكن أن تنفر من الحب أو ترفضه قانعة بالصداقة ، والمرأة الجديدة ليست من البله بحيث تسلم زوجها لأية امرأة أخرى بغفلتها المسرفة ، والزواج الذى تريده المرأة الجديدة لايمكن أن تفكر فى أن تصل إليه بمثل هذه الطرق الاحتيالية الهابطة . ونحن لاندرى من المسرحية كيف ذهبت ليلى إلى شقة سليمان بك مقتحمة ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد ، كما أننا لم نتبين فى وضوح كيف تعلق سامى بليلى ، وعلى أى نحو صادقها واختلط بها ، كما أننا لاندرى سر اقتحام عدد من الشخصيات الأخرى فى هذه المسرحية مثل شخصيات على وشاهين صديق محمود بك اللذين لم نتبين لهما دوراً واضحاً فى تطوير أحداث المسرحية مما يبرر قولنا بتفكك بنائها الدرامى ، كما أننا لانطيق صبراً على ذلك اللعب الطويل فى الحوار على « شقة » حياة سليمان بك وأثاثها والشقة التى يستأجرها . مما يقطع بأن الحكيم لم يكن قد وصل بعد إلى تلك المهارة الطبيعية الفائقة التى أدار بها حواره فى مسرحياته اللاحقة بعد نضجه الفنى ، تلك المهارة التى حملت النقاد على أن يقروا للحكيم بتفوقه الظاهر فى كتابة الحوار بطريقة سلسة طبيعية تدنيه من واقع الحياة وتلقائية الفكر .

المرأة الجديدة :

ومن الغريب أننا نلاحظ أن معظم المسرحيات الأخرى التى عالج فيها توفيق الحكيم قضية المرأة الجديدة تبدو غير مقنعة وقائمة على مغالطة منطقية . « فسرحية » جنسنا اللطيف ، ذات الفصل الواحد التى كتبها الحكيم فى عام ١٩٣٥ بناء على طلب السيدة « هدى هانم شعراوى » لتمثل فى دار الاتحاد النسائى تتلخص فكرتها فى أن مجدية الطيارة وكريمة المحامية وسامية الصحفية يجتمعن على

مصطفى زوج مجدية لكي يحملنه قسراً على الطيران مع زوجته مجدية في رحلة إلى العراق . وهو إذا كان قد سخر في هذه المسرحية من الرجل — إلا أنه قد أظهر من ناحية أخرى ما يمكن أى تؤدى إليه نهضة المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل وحمله على مايكره أو ماليس من شأنه ولا عمله كالطيران إلى العراق وهو الذى لاعلاقة له بفن الطيران على الإطلاق .

وهو فى مسرحيته « النائبة المحترمة » المنشورة فى مسرح المجتمع يبدو غير مقنع على الإطلاق : فالمسرحية تقع فى منظرين نرى فى أولهما الزوج عبد السلام حمودة وهو يسهر إلى جوار طفله بينما زوجته النائبة المحترمة مشغولة فى البرلمان . وفى المنظر الثانى نرى النائبة المحترمة وقد عادت بعد طول انتظار إلى بيتها ولكنها لم تكد تعود حتى اتصل بها وزير الأشغال تلفونياً مستأذناً فى زيارتها . ويأتى الوزير فنعلم أنه قد أتى لكى يطلب إليها أن تعمل على أن يسحب نائب زميل لها فى الحزب استجوابه للوزير عن مشروع جبل الأولياء . وفى أثناء ذلك يعلم الوزير أن زوجها عبد السلام أفندى موظف منسى بالدرجة الخامسة فى وزارته . ويلمح للنائبة المحترمة بمساومتها على ترقيته إذا استجابت لطلبه . ولكن النائبة ترفض أن تخون مبدأها وحزبها فى سبيل ترقية زوجها المنسى وبذلك ينتهى الموقف فيما كنا نتوقع . ولكننا لانلبث أن نفاجأ فى نهاية المنظر بالنائبة المحترمة تعد استقالتها من المجلس دون أن نتبين سبباً لهذه الاستقالة ودون أن نقتنع بأن مثل هذه المساومة تقتصر على المرأة النائبة ولايشترك فى أمثالها النواب من الرجال الذين كثيرا ماكانوا يساومون الوزراء على ترقية قريب أو نسيب ، وبذلك يضيع الهدف الذى قصد إليه المؤلف إذا كان هذا الهدف هو معارضته لاشتغال المرأة بالسياسية أو دخولها البرلمان ، متابعة لفلسفته العامة الممعنة فى المحافظة من الناحية الاجتماعية ، بل فلسفته العامة فى الحياة التى ترى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما هو كائن ولا خير للإنسان فى أن يحاول تغيير حاضره أو مجالدة الزمن على نحو ماسوف نرى بالتفصيل عند حديثنا عن مسرحه الذهنى .

وأما المرأة فى علاقتها بالفنان فقد صورها توفيق الحكيم فى مسرحية « الخروج من الجنة » ذات الثلاثة فصول ، وهو يقدم لها بقوله: « هذه المرأة العجيبة بطلة

هذه القصة هي من صنع خيالي . . . ولكم أتمنى لو توجد حقيقة ولو ألقاها يوماً وجهاً لوجه . ولكنني لست أدرى إلى أى حد خلق توفيق الحكيم بخياله هذه المرأة من العدم وغير مسبوق إليها . لقد وقعت فى يدى مسرحية للكاتب الفرنسى المعاصر « موريس روستان » منشورة فى مجلة « لابتيت الليستراسيون La petite illustration » وعنوانها « الهاربة » أو الهاجرة La deserteuse . والمسرحيتان تقومان على نفس الفكرة . فكرة المرأة المحبة التى تضحى بحبها وتهجر حبيبها لأنها تحس أنه فنان موهوب . ولكنه كسول متراخ ، وتعتقد أن فى هجره وإشعال نار الألم فى صدره مايحفزه إلى التعبير عن مكنون نفسه أى إلى الإبداع الفنى . ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم قد خرج فى علاجه لهذه الفكرة وتصويره لبطلته « عنان » إلى حد الإسراف الذى أخرج شخصيتها عن دائرة المعقول والمقنع . فعنان فى مسرحية الحكيم ليست مجرد عاشقة تكتم حبها لمختار وتأبى أن تبادله حباً بحب إلا أن تنشط إرادته فيستغل ملكاته ويصل إلى مايستحق من مجد ، بل هى زوجة فعلية لمختار . وهى لاتلجأ إلى كتم حبها عنه كوسيلة مؤقتة لحفز همته مع الإبقاء على الوفاء له والحرص على مشاركته الحياة . بل نراها تصل إلى حد طلب الطلاق منه ويكون لها ماتريد . ويعيش مختار فى عزلة عاكفاً على إنتاجه الأدبى بينما تتزوج عنان من آخر وتكون أسرة ، وبعد عشر سنوات نفاجأ بعنان تزور مختار زيارة عابرة لتهنئته بنجاح مسرحيته . وليس بخاف مافى هذه الأحداث من إسراف غير معقول ولامقنع لمخالفته لطبائع البشر ، فضلا عما هو واضح من تعارض بين سلوك عنان وهدفها النبيل . فنحن نفهم أن تضحى الزوجة مؤقتاً بمتعة الحب حرصاً على مجد زوجها ، ولكننا لانفهم أن تهجره نهائياً حرصاً على ذلك المجد . وألا تحتفظ بطريق العودة إليه مفتوحاً . وكل ذلك فضلا عن أن المؤلف لم ينجح فى أن يوحى لنا فى شىء من الوضوح بسر موقف عنان من مختار وحبسها الحب عنه وإنما نحدس هذا السر حدساً وفى مشقة ، وإن يكن هذا الغموض قد خلق فى المسرحية جواً شعرياً مسحوراً وجعل من « عنان » تلك العجيبة التى لايمكن أن تكون إلا من عرائس الخيال الرومانسى الذى يستعذب الآلام .

والشيء الغريب حقاً هو أن توفيق الحكيم لم يصور علاقة الفنان بالمرأة وحيرته بين المرأة والفن على نحو يبدو معقولا ومقنعاً إلا في مسرحية ذهنية ومن خلال أسطورة إغريقية قديمة هي أسطورة « بيجماليون » التي كتبها سنة ١٩٤٢ أي قبل زواجه ببضع سنوات وفي فترة متقدمة من عمره ؛ يلوح أن أزمته النفسية بالنسبة للمرأة كانت قد بلغت فيها أقصاها . فهو يتقدم في السن ويزداد إحساسه بحاجته إلى المرأة وحنوها ؛ وهو لايزال خائفاً من المرأة مزعزع الثقة متمسكا بالأسطورة التي خلقها عن نفسه كعدو للمرأة . ومع ذلك راغب فيها متشوق إليها وإن حاول عبثاً أن يسكت نزعات روحه باسم الفن وضرورة التفرغ له في برجه العاجي بعيداً عن متاعب الحياة الزوجية ومشاغلها الممضة . وفي هذه الفترة كتب مسرحية بيجماليون التي نقتصر هنا على إبراز مضمونها وعلاقة هذا المضمون بحياة توفيق الحكيم الخاصة ونظرته إلى مشكلة العلاقة بين المرأة والفنان .

وتقول الأسطورة اليونانية القديمة إنه قد كان في بلاد اليونان نحات عبقري اسمه بيجماليون صنع يوماً تمثالا رائع الجمال لفتاة اسمها جالاتيا . وراقة جمال التمثال حتى أحبه حباً يشبه العشق . ولاتقول الأسطورة طبعاً هل كان هذا الحب نتيجة لظمأ جنسي عند الفنان أم كان امتداداً لذاته باعتبار أن التمثال من خلقه وجزء من نفسه يحبه كما يحب الإنسان ولده كامتداد لذاته . وتناول توفيق الحكيم هذه الأسطورة وأضاف إليها شخصيات أسطورية إغريقية أخرى ليتخذ من مجموعها وسيلة لتصوير أزمته النفسية أو أزمة الفنان بوجه عام بالنسبة للمرأة . ويوضح الحيرة والتردد اللذين يمكن أن يصيبا الفنان . والنزعات المتعارضة التي تصطرع في نفسه ، فزعم أن بيجماليون قد طلب إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفث الحياة في تمثال جالاتيا الحجري ليتحول إلى فتاة من لحم ودم تزوجها بيجماليون عن حب وهيام ، ولكنه لم يلبث أن فجع في حبه عندما رأى جالاتيا تعجب بشاب مدل بجماله الهيكلي الخاوي وهو نرسيس وتهرب معه تاركة زوجها الذي لايزال مشغولا بفنه . وتثور ثائرة بجماليون ويعذبه الشقاء فيعود إلى الإله ضارعاً أن يرد جالاتيا تمثالا حجرياً كما كانت بل يبلغ به الغضب أن يحطم التمثال بعد أن استجاب الإله

لرغبته وكأنه ينتقم من هذا التمثال لأنه أثار غريزة الحياة فى نفسه ورده أول الأمر مقهوراً إلى المرأة .

وبالرغم من الطابع الذهنى التجريدى لهذه المسرحية وضعف الطاقة الدرامية فيها بحيث لاتثير انفعالنا فى قوة بل تقتصر على تحريك تأملنا الذهنى – إلا أنها تبدو كما قلنا معقولة ومقنعة لأن أحداثها الرمزية ممكنة الحدوث فعلا . فالفنان من الممكن أن تخلب لبه امرأة وأن يسلم لها قياده فيتزوجها . ولكنه من الممكن أيضاً أن يشقى بهذا الزواج بحكم توزعه بين فنه وزوجته توزعاً قد يترك فى حياة زوجته فراغاً ينتهى بها إلى الضلال فيشقى الفنان . وقد لايستطيع الخلاص من شقائه إلا بالتخلص من هذا الزواج . وعلى هذا الأساس تجمع هذه المسرحية فى مضمونها بين كافة العناصر والاحتمالات التى تتكون فيها أزمة الفنان بالنسبة للمرأة وحيرته بينها وبين فنه . وعلى نحو أوسع حيرته بين الفن والحياة . وبذلك يكون توفيق الحكيم قد نجح فى تصويره هذه المشكلة من خلال أسطورة . بينما نرى التوفيق يحاول فى تلك المسرحية أن يلتزم حدود الممكن vraisemblable أو حدود منطق الحياة واحتمالاتها المعقولة المقنعة ، بل بنى تلك المسرحيات على فروض مسرفة غير معقولة أملتها عليه رهبته للمرأة وخوفه منها وعدم اطمئنانه لقدرته على ريادتها ، فأخذ يحاول إقناع نفسه وإقناع غيره بعداوته لها ونظره شذراً إلى مطامعها فى الحياة وحركة نهضتها المعاصرة التى ابتدأت بالتمرد على الحجاب واستمرت بغزوها لكافة الميادين حتى وصلت إلى ميدان النيابة عن الشعب فى مجالسه البرلمانية .

حصـــــر وتبويب

استعرضنا فيما سبق عدداً من مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية التى عالج منها مشكلة بذاتها شغلته منذ فجر حياته الأدبية وظلت تشغله على نحو حاد إلى أن تزوج فى سنة ١٩٥٦ . ولاحظنا أنه قد استمر بوجه عام فى كتابة المسرحيات الاجتماعية وبخاصة فى فترة عمله صحفياً بجريدة « أخبار اليوم » ولكنه فى الواقع لم يقتصر على المسرحيات الاجتماعية بل كتب أيضاً المسرحيات النفسية والريفية كما يقول بل السياسية مثل « براكسا أو مشكلة الحكم » . وقد نشر فى أول الأمر مجلدين بعنوان « مسرحيات توفيق الحكيم » تضمنت المجموعة الأولى مسرحيات « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة فى القلب » و « جنسنا اللطيف » . وتضمنت المجموعة الثانية مسرحيات « الخروج من الجنة » أو « الملهمة » و « أمام شباك التذاكر » و « الزمار » و « حياة تحطمت » . وكان نشر هاتين المجموعتين فى عام ١٩٣٧ ومن قبل ذلك كان قد نشر « أهل الكهف » سنة ١٩٣٣ و « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ كلا فى كتاب منفصل باعتبارهما من المسرحيات الذهنية التى يعتز بها توفيق الحكيم بنوع خاص . ثم نشر فى سنة ١٩٣٩ مسرحية « براكسا أو مشكلة الحكم » وفى سنة ١٩٤٢ « بيجماليون » وفى سنة ١٩٤٣ مسرحية « سليمان الحكيم » وفى سنة ١٩٤٩ مسرحية « الملك أوديب » . وفى سنة ١٩٥٥ « إيزيس » . وفى سنة ١٩٥٧ مسرحية « الصفقة » . وفى السنتين الأخيرتين نشر « رحلة إلى الغد » و « أشواك السلام » وقد طبعت كل واحدة من هذه المسرحيات فى كتاب خاص . وفى أثناء كل ذلك طبعت بعض مسرحيات المجتمع أو المسرحيات المنوعة فى كتب خاصة لمناسبة تمثيلها على المسرح أو حاجة المدارس إليها كما نشرت مسرحية « المرأة الجديدة » مع ثلاث مسرحيات أخرى متعلقة بمشكلة المرأة فى كتاب خاص ١٩٥٢ . ولكن توفيق الحكيم قد أراح القراء والدارسين بجمع كل مسرحياته فى مجلدين كبيرين صدر أحدهما باسم « مسرح المجتمع » وصدر الآخر باسم « المسرح المنوع » وهما يضمان جميع مسرحياته بما فيها

المسرحيات التى نشرت أولا فى المجلدين المعنويين « مسرحيات توفيق الحكيم » ثم المسرحيات التى نشرت فى كتاب « المرأة الجديدة » . ولم يبق من تأليفه المسرحى خارج هذين المجلدين إلا مسرحياته الكبيرة وأغلبها من النوع الذهنى التى نشر كلا منها فى كتاب خاص . ولكن العملية التى قام بها توفيق الحكيم تبدو مخلخلة الأساس . فمجموعة « مسرح المجتمع » يقول المؤلف إنها من وحى المجتمع المصرى فى أعوامه التى تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة أى أنها تمثل مرحلة زمنية محددة فى تاريخ إنتاج المؤلف المسرحى . وذلك بالرغم من أنه لم يبدأ فى كتابة المسرحيات الاجتماعية منذ تلك الفترة فحسب . بل ابتدأ كتابتها كما رأينا منذ مطلع حياته الأدبية أى منذ كتب مسرحية « المرأة الجديدة » فى سنة ١٩٢٣ . كما أنه واصل كتابة المسرحيات الاجتماعية بعد سنة ١٩٥١ بل وألف بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ مسرحيات اجتماعية تصدر عن فلسفة اجتماعية بذاتها وهى الفلسفة الاشتراكية التى نادت بها هذه الثورة والتى تقدس العمل وتعتبره الوسيلة الوحيدة لكسب العيش . وكل هذا واضح فى مسرحية « الأيدى الناعمة » التى كتبها توفيق الحكيم سنة ١٩٥٤ . ونفس الفلسفة تحدب على الطبقة العاملة فى الريف وتسعى إلى أن ترفع عنها غبن القرون وذلها وتمكن لها من رد جشع الإقطاعيين وسيطرتهم التى كانت تلقى الفزع بل الوهم فى نفوس أبنائها على نحو ماصور توفيق الحكيم نفسه فى مسرحية « الصفقة » التى نشرها سنة ١٩٥٧ . وكان من الأفضل أن يضم « مسرح المجتمع » جميع مسرحيات المؤلف الاجتماعية القديمة بما فيها الخاص بمشكلة المرأة . ومسرحيته الجديدة والأيدى الناعمة . ذات الفلسفة الاجتماعية المحددة والموجودة فى مجموعة « المسرح المنوع » الذى يضم أشتاتاً من المسرحيات فى تاريخ إنتاجه دون أى ترتيب زمنى أو موضوعى فنى .

وعلى أية حال فإننا نعتقد أن خير تبويب ممكن للإنتاج المسرحى لتوفيق الحكيم هو تقسيمه إلى مايمكن تسميته بمسرح الحياة ثم مايسميه هو بالمسرح الذهنى الذى برع فيه واشتهر به وتركزت فيه أصالته على أن تخرج مسرحياته الاجتماعية التى كتبها بعد الثورة من مسرح الحياة لنضعها فيما نسميه بالمسرح الهادف .

مسـرح الحيـاة

ونحن نعنى بمسرح الحياة مجموعة المسرحيات التى تناول فيها توفيق الحكيم جوانب من حياة الإنسان أو المواطن كفرد وكعضو فى المجتمع . وهذه المسرحيات كثيراً ماتختلط فيها العناصر النفسية بالعناصر الاجتماعية . ونقصد بالعناصر النفسية تلك العناصر النابعة من طبيعة الإنسان كإنسان فى ذاته . وبالعناصر الاجتماعية تلك التى ولدتها فى الفرد حياته داخل المجتمع . فمسرحية « أريد أن أقتل » مثلا تجمع بين العنصرين : العنصر النفسى النابع من غريزة حب الحياة والمحافظة عليها والعنصر الاجتماعى النابع من النفاق الضرورى فى أحيان كثيرة لحياة الأسرة كخلية اجتماعية . فنى هذه المسرحية يصور توفيق الحكيم زوجين يتبادلان عبارات المحبة والمجاملة فيتمنى كل منهما أن يكون « يومه » قبل يوم شريكه فى الحياة . وفى تلك الأثناء يفاجأ الزوجان ببنت الجيران مصابة بلوثة تقتحم مسكنهما وبيدها مسدس . وتعلنهما أنها قد قررت أن تقتل أحدهما فيأخذ كل من الزوجين فى استعطافها لكى تجنبه الموت . وقد نسيا ماكانا يتبادلانه منذ لحظة من تمنى كل منهما أن يكون « يومه » قبل يوم شريكه ، وفى النهاية تطلق الفتاة مسدسها فإذا به يحدث مجرد صوت ودخان دون أن ينطلق منه رصاص قاتل . وواضح أن هدف توفيق الحكيم من المسرحية هو الكشف عما يظنه نفاقاً اجتماعياً لايلبث أن ينهار أمام غريزة حب الحياة والمحافظة عليها . ولكنه نقد سطحى أقرب إلى الكاريكاتير المضحك منه إلى النقد الإنسانى العميق ، فروح التضحية ليست مستحيلة الوجود فى أية بيئة .

ومسرح الحياة بوجه عام لايخرج عن أن يكون إما نقداً للحياة أو محاولة لبنائها وقبل ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ كان مسرح الحياة عند الحكيم موجهاً نحو النقد ، ولكن نقده للحياة لم يكن فى يوم من الأيام نقداً جريئاً عميقاً ينفذ إلى أسس الفساد ، بل كان مقصوراً على بعض النواحى السطحية التى لاتصل إلى

الأسس . وذلك لسببين جوهريين : أولها أن الحكيم قد كان دائماً ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون تحمل مسئولية الرأى الحاسم . كما أننا لانعرف له فلسفة اجتماعية محددة . فهو ينتمى بتفكيره إلى الطبقة البرجوازية المحافظة التى تحرص على رتابة الحياة وتفضل الاستقرار على التمرد والتجديد . كما يشهد مسرحه الذهنى الذى تتبلور فيه أفكاره العامة كما سنرى ، فهو مثلا فى مسرحية « عمارة المعلم كندوز » يصورها لنا احتيال المعلم كندوز الجزار على تزويج بناته بكتابة عمارته لكل منهن حتى تتزوج ، ثم استردادها منها بعد ذلك لكى يكتبها لأختها حتى تتزوج هى الأخرى ، وفى النهاية يجتمع أصهاره فى ضجة صاخبة مضحكة ينكشف فيها الموقف . وتوفيق الحكيم يصف هذه المسرحية فى فهرست « مسرح المجتمع » بأنها من أخلاق الحرب . ولكن المشكلة التى تعالجها مشكلة مزمنة فى بلادنا وليست مقصورة على أخلاق الحرب ، لأنها ترجع إلى فساد عميق كان متأصلا فى حياتنا الاقتصادية والاجتماعية وكان يدفع الزوج إلى البحث عن مال زوجته قبل البحث عن شخصيتها .

وأما بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فقد رأينا توفيق الحكيم يصدر لأول مرة فى مسرحيات الحياة التى كتبها وهى « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » — عن فلسفة اجتماعية محددة هى الفلسفة الاشتراكية . ويجب أن نلاحظ هنا أن توفيق الحكيم لم يكن من رواد هذه الفلسفة فى يوم من الأيام وإنما أصبح من التابعين لها أو على الأقل المتأثرين بها . فهو فى ذلك تابع لارائد . وأدبه الصادر عنها يعتبر من الأدب الذى يسمى « أدب الصدى » لا « أدب القيادة » على نحو ماكان فى أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ التى أوحت إليه بقصة « عودة الروح » التى يسجل فيها بعث الشعب المصرى ويعلن عن ثقته فيه وقدرته على التقدم والنهوض إذا أتيحت له القيادة الصالحة . فهو فى هذا أيضاً صدى شعرياً لتلك الثورة العاتية التى لم يترسب معناها الضخم فى نفسه إلا بعد سنوات عدة تبلغ الثمانى أو تسع سنوات .

وأياً مايكون الأمر فنحن نعتقد أن مسرحيتى « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » هما خير ماكتب توفيق الحكيم من مسرحيات اجتماعية ، وذلك لأن

« الأيدى الناعمة » توضح معنى كبيراً من معانى ثورتنا الاشتراكية الأخيرة بل معنى من معانى التطور الإنسانى العام فى العصر الحديث وهو أنه لم يعد فى الحياة الحديثة مجال لمن سماهم الرئيس جمال عبد الناصر المتعطلين بالوراثة الذين كانوا يعيشون على الإقطاعيات التى نهبها أجدادهم من الشعب واحتكروا تراثها وسخروا فى العمل بها أيدى الشعب الخشنة المحرومة . كما تسجل تفاهة العلوم الجدلية العقيمة التى كان يبدد فيها أعمارهم عدد من شبابنا مثل الدكتور الذى حصل على الدكتوراه عن بحث فى حرف « حتى » جعله يعرف فى المسرحية باسم الدكتور حتى . ويجد نفسه بين « الأيدى الناعمة » بعد الثورة . ويصادق أميراً سابقاً . ولايجدان معابداً من البحث عن عمل منتج يكتسبان منه قوت حياتهما .

وأما مسرحية « الصفقة » فتصور الحالة التى كانت سائدة فى الريف قبل الثورة يوم كان الفلاحون تفزعهم الأوهام من سيطرة الإقطاعيين وحرصهم على احتكار الأرض الزراعية . فى هذه المسرحية نرى إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرر بيع تفتيش من أراضيها فى إحدى قرى الريف فيتضافر أهل القرية على شرائه وتوزيع أرضه فيما بينهم ويجمعون لذلك المال غير أنهم يسمعون بقدوم إقطاعى قريتهم حامد بك لزيارة القرية . فيقع فى وهمهم أنه قادم لمعاينة التفتيش وشرائه من الشركة مع أنه آت لأمر آخر . ولاعلم له بعزم الشركة على بيع تفتيشها . ويجمع الفلاحون كمية من المال ليقدموها للإقطاعى كرشوة مقنعة لكى يترك لهم الأرض ولاينافسهم على شرائها . غير أن الإقطاعى لايكاد يعلم بوجود الصفقة حتى يستيقظ جشعه فيطلب مزيداً من المال . بل يطلب فتاة ريفية جميلة راقته بحجة حاجة أطفاله إليها . ويذعن الفلاحون لمطالبه . ولكن الفتاة تنقذ شرفها بأن تتظاهر بإصابتها بالكوليرا فى منزل الإقطاعى بالقاهرة . فيخشى هذا الإقطاعى العدوى على نفسه وعلى أطفاله . ويسرح الفتاة التى تعود إلى قريتها وإلى خطيبها ، ويفوز الفلاحون فى النهاية بالصفقة . وفى هذا كما قلنا مايوحى بالثقة فى الشعب وبقدرته على هزيمة الإقطاعيين . رغم الأوهام المترسبة فى نفوس هؤلاء الفلاحين . وبالرغم من الطابع الكاريكاتيرى الذى يبدو فى بعض أحداث هذه المسرحية — فإنها مع ذلك تبدو مسرحية إيجابية

مستندة إلى فلسفة اجتماعية خيرة مؤيدة لفلسفة حياتنا الجديدة أو كما قلنا صدى لهذه الحياة .

* * *

وفى رأينا أن خير ماكتب توفيق الحكيم من نقد واقعى لحياتنا ومجتمعنا قبل ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ لانجده فى مسرحياته . وإنما نجده فى ذكرياته . التى سجلها عن فترة عمله وكيلا للنائب العام فى القضاء الأهلى فى طنطا ودسوق . ودكرنس وغيرها . وقد صاغها فى قالب قصصى استعراضى حتى فى كتابة « يوميات نائب فى الأرياف » حيث يصور المظالم التى كانت شائعة فى بيئاتنا الريفية . ثم فى كتابه « ذكريات فى الفن والقضاء » الذى نشره فى سلسلة « اقرأ » عام ١٩٥٣ وهو يعتبر استمراراً « ليوميات نائب فى الأرياف » . وتصور « ذكريات فى الفن والقضاء » نفس المفاسد والمظالم أو شبيها لها . وتأتى قيمة هذين الكتابين من أنهما يعتبران تصويراً على الطبيعة . وتنبع قيمة هذين الكتابين الفنية من براعة الحكيم فى استخدام الحوار فيهما والاعتماد عليه اعتماداً كبيراً . ثم من روح السخرية والتهكم والإشفاق المغلف بالابتسام فى تصوير فى تلك المشاهد المحزنة .

المسـرح الذهـنى

ولانقف أكثر من ذلك عندما سميناه بمسرح الحياة لتوفيق الحكيم . لكى نشرع فى دراسة ماسماه هو نفسه بالمسرح الذهنى واعتز به ورأى فيه أصالته وميدان ابتكاره . وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد ابتدأ هذا النوع من المسرحيات بمسرحية « أهل الكهف » التى يقول فى كتابه « زهرة العمر » إنه قد ابتدأ فى كتابتها منذ إقامته فى الإسكندرية وكيلا للنائب العام فى المحاكم المختلطة أى قبل سنة ١٩٢٩ . وإن لم تنشر إلا فى سنة ١٩٣٣ – إلا أنه مع ذلك لم يبسط نظرته عن المسرح الذهنى إلا فى المقدمة التى كتبها سنة ١٩٤٢ لمسرحية بيجماليون . وهى مقدمة لها أهميتها فى تحديد مفهوم هذا النوع من المسرحيات عند الحكيم وتوضيح خصائصها الفنية . وفيها يقول « منذ نحو عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقى . والمعنى الحقيقى للكتابة « للمسرح » هو الجهل بوجود « المطبعة » . لقد كان هدفى وقتئذ فى رواياتى هو مايسمونه المفاجأة المسرحية . . . ولكنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن . وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز . إنى حقيقة مازلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية . ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ماهى فى الفكرة . لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ولم أجد « قنطرة » تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير « المطبعة » لقد تساءل البعض : أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقى . أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل « أهل الكهف » و « شهرزاد » ثم « بيجماليون » . ولقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد فى كتب مستقلة عن مجموعة « تمثيل المسرحيات » الأخرى المنشورة فى مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل » ثم يروى الحكيم قصة تمثيل الفرقة القومية لرواية « أهل الكهف » وتخوفه من ذلك . ويروى بعد مشاهدته لها أن هذا العمل لايصلح قط للتمثيل أو على الأقل

لايصلح للتمثيل على الوجه الذى ألفه أغلب الناس ، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لايرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف : « لقد خرجت تلك الليلة ، وأنا أشك فى عملى وأومن بصواب رأى الناس ، فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعاً يستثير التفاتهم ويهز أفئدتهم : صراعا هو فى المسرح الدموى بين درع ودرع أو بين ثور ورجل . وهو فى المسرح التمثيلى بين عاطفة وعاطفة . هكذا كان المسرح دائماً ويكون . وإن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التى يحسونها فى حياتهم الواقعة كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم . لكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن . وبين الإنسان والمكان وبين الإنسان وملكاته ؟ . . هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان ؟ . . . هكذا انتهى بى الأمر إلى السعى لدى القائمين بشأن الفرقة القومية حتى أوقفوا تمثيل أهل الكهف إلى اليوم » . ومع ذلك يعود الحكيم فيتساءل فى نفس المقدمة عما إذا كانت مثل هذه المسرحيات تحتاج إلى إخراج خاص فى مسرح خاص ، إخراج يلتجأ فيه إلى رسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وحركة وسكون ، وطريقة إيماء وإلقاء . وكل مايحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة . . . وكل الصعوبة فى الحقيقة هى فى إبقاء الشعر والفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب » .

هذا مفهوم لايزال الغموض يكتنفه من أطرافه فمن المؤكد أن توفيق الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفى كمحاورات أفلاطون مثلا . وإنما قصد إلى كتابه نوع خاص من المسرحيات . وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة فى ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ولما حدد لها مكاناً وزماناً ولا وصف الإطار الذى يجرى فيه كل مشهد من مشاهدها ، ولعله كان أقرب إلى الدقة عندما تحدث عن أهل الكهف فى صورة خطاب أرسله إلى صديق فرنسى ونشره فى كتابه « زهرة العمر » وقال فيه : « أخفيت عنك يا أندريه أنى كتبت منذ عام وأنا فى الإسكندرية شيئاً كالقصة التمثيلية بنيته على سورة من القرآن وجرفتنى المشاغل فدكت هذا العمل فى حقيبة لى وكدت أنساه

لو لم أفتح الحقيبة عفواً منذ أسبوع » وفى رسالة أخرى لنفس الصديق الفرنسى يقول : « تسألنى عن الرواية التى حدثتك عنها فى رسالتى السابقة إنها ليست عصرية ولاتاريخية ولاحتى قصة تمثيلية حقيقة . . . بل . . . بل . . . لست أدرى ربما كانت عملا فنياً يقوم على الحوار لاأكثر ولاأقل : حوار أدبى للقراءة وحدها . فإن وضعها للتمثيل لم يخطر لى على بال . إن كلمة « التشخيص » التى عرضتنى للإهانة فى بدايتى الأدبية مازالت ترن فى أذنى . . . كلا إن هدفى اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة عن كونه Transposition artistique « تحوير فنى » لسورة قرآنية ترتل فى المسجد يوم الجمعة . على أنى لاأكتمك أنى ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده بل أيضاً تحت تأثير مصر القديمة — لقد قرأت «كتاب الموتى » و « التوراة » والأناجيل الأربعة والقرآن .

« إن مصر القديمة كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلبها وعقائدها ومشاعرها : « البعث » وهى كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم . وجهها الأول الموت ووجهها الثانى الزمن ووجهها الثالث القلب ووجهها الرابع الخلود . هل أنا على حق فى تفسير الكتب السماوية تحت ضوء مصر القديمة . ومن منهما أصل الأديان ؟ . » .

فتوفيق الحكيم محق فى أنه قد جعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر . ولكنه فى هذه الفقرات أيضاً يتجاهل الحقيقة عندما يعود فيزعم أن وضع « أهل الكهف » للتمثيل لم يخطر له على بال وأنه ينفر من كلمة « التشخيص » . « فالتشخيص » فى ذاته لايمكن أن ينفر منه أديب مثقف كتوفيق الحكيم . وإنما ينفر أو يمكن أن ينفر من تشخيص التوافه . وأكبر الظن أن عدم استجابة الجمهور العام لهذا النوع الجديد من المسرحيات هو الذى ساق توفيق الحكيم إلى مثل هذه المغالطات وجعله ينادى بأنه يكتب هذه المسرحيات الذهنية للقراءة لاللتمثيل . وهذه التجربة الخطيرة تتطلب منا كنقاد ودارسين أن نبحث عن أسباب ضعف استجابة الجمهور لهذه المسرحيات . وهل هو راجع إلى ضعف فى المستوى الثقافى

والفنى للجمهور وحده أم أن هناك اعتبارات تضعف من القوة الدرامية المؤثرة لمسرحيات الحكيم الذهنية .

والواقع أن المسرح الذهنى لتوفيق الحكيم ممتاز فى اختيار القضايا الذهنية التى عالجها وفى إدارة الحوار الذى يعرضها بواسطته . ولكن النقص الواضح فى مسرحيات الحكيم الذهنية هو فى خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذى يجريه داخل الذهن البشرى كما يقول . فالشخصيات فى مسرحه الذهنى لاتبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه . وهو نفسه يعترف بأن قد جعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز . وقد ساعده على ذلك أو ساقه إلى ذلك أن معظم شخصيات مسرحه الذهنى شخصيات أسطورية أو شبه أسطورية مثل شخصيات « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « بيجماليون » و « سليمان الحكيم » و « أوديب الملك » . ونحن قد نجد مبرراً لتوفيق الحكيم فى هذه المسرحيات الأسطورية المصدر وإن يكن برناردشو قد نقل بيجماليون من عالم الأساطير إلى عالم الواقع وجعل منه شخصية حية نابضة مع احتفاظه بفحوى المعانى الرمزية والذهنية التى تحملها الأسطورة الإغريقية القديمة كما سنرى . ولكننا لانعفى الحكيم من مسئولية الضعف فى نفث القوة الدرامية الحية المؤثرة فى شخصيات مسرحياته الذهنية الأخرى التى استمد موضوعاتها من واقع الحياة الإنسانية المعاصرة أو المستقبلة مثل مسرحيات « لو عرف الشباب » التى مثلتها الفرقة القومية باسم « عودة الشباب » و « رحلة إلى الغد » . فشخصيات هاتين المسرحيتين من البشر ولاعلاقة لها بالشخصيات الأسطورية . ومع ذلك لانتفعل بما تخوض من صراع . ومن الواضح أن الممثل لايستطيع النهوض بدوره على خشبة المسرح مالم يقدم له المؤلف شخصية حية يستطيع أن يتقمصها فيحرك الجماهير مع مايحوطه من صراع . وإلا أصبح الممثل كقطعة من قطع الشطرنج أو بوقاً للمؤلف . وهذا هو مايغلب على شخصيات الحكيم فى مسرحه الذهنى حتى لتبدو لنا فى معظم الوقت أبواقاً تردد جوانب الرأى المختلفة فى القضية التى يعالجها المؤلف وهى كلها آراء المؤلف نفسه . ومن المعلوم أن

الشخصية المسرحية لاتؤثر فينا ولانقتنع بها إلا إذا نجح المؤلف نجاحاً تاماً فى أن يوهمنا بأنها هى التى تتحدث وتسعد وتشقى وتصارع وتفكر لا هو . وأن تفكيرها ومشاعرها نابعان من ذاتها وطبيعتها وظروف الحياة التى اشتبكت فيها . ومن كل هذا نرى الدارسين والنقاد يتحدثون عن هذه المشكلة التى عالجها توفيق الحكم فى مسرحه الذهنى أو تلك . ولكننا لم نر أحداً يردد اسم شخصية خلقها توفيق الحكيم مثلما خلق شكسبير مثلا شخصيات هملت وعطيل وشيلوك والملك لير وغيرها كما خلق موليير : هارباجون وألسست ودون جوان .

والمسرح الذهنى فن لم يبتكره توفيق الحكيم . بل هو اتجاه عام ظهر فى القرن الماضى فى الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة التى ابتدأها إبسن النرويجى . ثم أمعن فى هذا الاتجاه برناردشو الأيرلندى . ويعتبر مسرح سارتر هو الآخر من النوع الذهنى . ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون فى مسرحهم بين الرمزية والواقعية ويجعلون الشخصيات الحية طرفاً فى الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنياً خالصاً وهم بذلك يظلون داخل المفهوم الدرامى التقليدى للمسرح منذ أن وضع الإغريق القدماء أصوله الفنية . بل من الممكن أن نزعم أن المسرح الذهنى بالمعنى الذى يفهمه توفيق الحكيم قد عرفه اليونان أنفسهم فى الصراع بين الإنسان والقدر مثلا على نحو مانشاهد فى مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس . أو بمعنى أدق الصراع بين الإنسان والحقيقة فى تلك المسرحية العاتية . وذلك بينما ينقل الحكيم نفس هذا الصراع إلى مجال مايسميه « المطلق من الأفكار » فحدثنا فى مقدمة مسرحية « أوديب الملك » عن أنه قصد فيها إلى أن يجرى الصراع بين مايسميه « الواقع والحقيقة » أى بين المعانى المجردة . ومادام الإنسان لم يعد طرفاً فى الصراع فإن المسرحية تفقد حرارتها وتأثيرها أى قوتها الدرامية وتفتر بل تبرد أحياناً ولاتعود تهز النفوس وتثير الشجون أو تولد ماسماه أرسطو بالشفقة والرعب فى نفوس النظارة وبهما تطهر نفوسهم . وكل ذلك فضلا عما يمكن أن يسوق إليه الصراع بين المعانى المجردة من نتائج وتطورات يأباها الذوق الأخلاق الاجتماعى للناس كما سوف نرى عند حديثنا عن مسرحية « أوديب الملك » لتوفيق الحكيم ومقارنتها بمسرحية سوفوكليس الخالدة » .

الفـــــروض الذهنـــية

والكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم أو يفترضها نيابة عن القصص الدينية أو الأسطورية . ثم يأخذ الحكيم فى معالجة النتائج التى يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت . ثم يفصل فى هذه النتائج وفقاً لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة ومافيها من قيم . وهذه الحقيقة الكبيرة واضحة فى مسرحية « أهل الكهف » التى تفترض فيها القصة الدينية عودة أهل الكهف إلى الحياة بعد أن قضوا فى كهفهم مايزيد على الثلاثة قرون . ثم يأخذ الحكيم فى عرض النتائج التى يمكن أن تتولد عن هذا البحث ويرى فى النهاية أنها ستحمل أهل الكهف على العودة إلى كهفهم . وفى مسرحية « شهرزاد » يفترض الحكيم أن « شهريار » قد أصبح عقلا خالصاً وأنه قد تخلص من نداء القلب والجسد . ثم يأخذ فى دراسة النتائج التى ستترتب على ذلك وماسوف يصيب شهرزاد عندئذ من حيرة وتردد وكأنه قد أصبح معلقاً بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاهما . وفى « رحلة إلى الغد » يفترض أن شخصين تركا الأرض فى صاروخ رسا بهما على كوكب مجهول ثم استطاعا العودة إلى الأرض فإذا بالرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون وإذا الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمى الخارق . ثم يأخذ فى دراسة النتائج التى ستترتب على ذلك والملل بل الشقاء الذى سيصيب طائفة من الناس نتيجة لهذا التطور الخطير . وفى مسرحية « عودة الشباب » يفترض أن شيخاً عاد إلى شبابه بفضل دواء اكتشفه العلم الحديث ثم يدرس مايتصوره من نتائج محتملة لهذه العودة إلى الشباب ويفضل فى النهاية أن يعود الشيخ إلى شيخوخته وأن يلتزم مكانه فى صف الإنسانية المتلاحق لايعدوه إلى خلف ولا إلى أمام فليس فى الإمكان أبدع مما كان . وفى مسرحية « سليمان الحكيم » يفترض المؤلف أن صراعاً قد قام بين الحكمة والقوة المادية . ثم يدرس النتائج التى يمكن أن تنتج عن هذا الصراع . وإلى أى

حد لابد أن تنهزم . وبخاصة أمام قوة العاطفة القلبية فى شخصية ملكة سبأ التى لم يستطع سليمان أن ينال حبها بجبروته وقوته المادية حتى ولو سخر فى ذلك قوة الجن نفسها . وفى مسرحية « بجماليون » يفترض أن الفنان قد استجاب لنداء الحياة فتزوج من الفتاة التى أحبها . ثم يدرس بعد ذلك مايمكن أن يتعرض له من أخطار . ويوحى إلينا فى النهاية بأن من الخير للفنان أن ينقطع لفنه وألا يترك المرأة تشغله عنه أو تعكر صفو حياته التى لابد لها من هذا الصفاء لكى يستطيع الفنان أن يبدع ويبتكر ويصيب المجد والخلود ويحقق ذاته تحقيقاً كاملا جميلا .

ويخيل إلينا أن قيام كل هذه المسرحيات على فروض فكرية هو الذى يبعد بها عن حرارة الحياة الواقعية على نحو يحملنا على أن نسمى هذا النوع من المسرحيات بالمسرحيات « التجريدية » لاالمسرحيات الذهنية التى نجدها عند إبسن وشو مثلا . بخاصة بعد ماأوضحناه عن طبيعة الشخصيات فى هذه المسرحيات .

الإنسان والزمن : أهل الكهف ، عودة الشباب ، رحلة إلى الغد

ونستطيع أن ننظر الآن فى هذه القضايا الذهنية التى عالجها توفيق الحكيم وفى كيفية علاجه لها والأحداث التى اتخذها هيكلا لهذا العلاج . فنبدأ بقضية « الزمن » وصراع الإنسان له . والحكيم نفسه يحدثنا فى « زهرة العمر » كما رأينا . أن فكرة الزمن ومحاولة الإنسان التغلب عليه قد شغلته دائماً كما شغلت من قبل الفراعنة بل وشغلت الإنسانية كلها إزاء رهبة الموت والفناء . حتى رأينا كافة الأديان تفتح أمام الإنسان باب الأمل فى بعث وحياة جديدة وإن اختلفت ديانة الفراعنة بعد ذلك عن غيرها من الديانات فتصورت أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شديدة الشبه بهذه الحياة الأرضية . وفى روح شعرية لطيفة يرى توفيق الحكيم أن الفراعنة لم يتصوروا جنة يبعثون فيها خيراً من واديهم الخصيب . ولهذا حنطوا الجثث وأقاموا التماثيل فى سنى الشباب النضر لكى تتقمصها الأرواح عند بعثها . واحتفظوا حولها بما طاب من غذاء وشراب . وقد وجد توفيق الحكيم فى تاريخ المسيحيين معجزة تصلح وعاء لفحص هذه القضية . وهى المعجزة التى تقول بأن نفراً من المسيحيين الأوائل خشوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرومان المتعصب لوثنية دقيانوس الذى حكم بين ٢٤٩ — ٢٥١ م ففروا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين . ثم بعثوا إلى الحياة فى عصر الإمبراطور المسيحى الصالح تيدوسيوس الثانى الذى تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ — ٤٥٠ م . وكان بعثهم استجابة من الإله لصلاة هذا الإمبراطور الذى طلب من ربه أن يظهره على برهان محسوس لحقيقة البعث توكيداً لفكرته . فبعث الله أولئك الفتية .

ولقد تجادل المسلمون أيام النبي فى أمر أهل الكهف بعد أن عرفوا بنبئهم من البيئات اليهودية والمسيحية التى كانت تقيم فى الجزيرة أو على أطرافها . وسألوا النبي فى ذلك فنزلت سورة الكهف التى تحكي قصتهم فى ثمانى عشرة آية ها هو نصها : « أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجباً . إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا : ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا . فضربنا على آذانهم فى الكهف سنين عدداً . ثم بعثناهم لنعلم أى الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا . نحن نقص عليك نبأهم بالحق . إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى . وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلها قد قلنا إذن شططا . هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين . فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا . وإذا اعتزلتموهم ومايعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركم مرفقاً . وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم فى فجوة منه . ذلك من آيات الله . من يهد الله فهو المهتد ومن يضلل فلن تجد له ولياً مرشداً . وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد . لو اطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولملئت منهم رعبا . وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم : قال قائل منهم كم لبثتم ؟ قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم . قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاماً فليأتكم برزق منه وليتلطف ولايشعرن بكم أحداً . إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم فى ملتهم ولن تفلحوا إذن أبدا . وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق وأن الساعة لاريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا ابنوا عليهم بنياناً . ربهم أعلم بهم . قال الذين غلبوا على أمرهم لنتخذن عليهم مسجداً . سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجماً بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم . قل ربى أعلم بعدتهم مايعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهراً ولا تستفت فيهم منهم أحداً ولاتقولن لشيء إنى فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله واذكر ربك إذا نسيت وقل عسى أن يهدين ربى لأقرب من هذا رشدا .

ولبثوا فى كهفهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعاً قل الله أعلم بما لبثوا له غيب السموات والأرض أبصر به وأسمع مالهم من دونه من ولى ولايشرك فى حكمه أحداً » .

ويقول توفيق الحكيم كما رأينا أن مافعله هو مجرد تحوير فنى لهذه الآيات القرآنية . وهذا صحيح من حيث هيكل الأحداث والشخصيات . فتوفيق الحكيم يأخذ بالرأى القائل بأن أهل الكهف قد مكثوا فى كهفهم « ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا » ، وإن تكن المصادر المسيحية تقول كما رأينا من التواريخ أنهم قد مكثوا مائتى سنة فحسب وهى الفترة التى انتصرت خلالها المسيحية وقضت على الوثنية وأصبحت الدين الرسمى للإمبراطورية الرومانية الشرقية ، وأما من حيث الأشخاص وعددهم فقد اكتفى توفيق الحكيم بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم فى تفسير النسفى وهم . ميشلينيا ومرنوش وزيرا دقيانوس ثم الراعى يمليخا وكلبه قطمير وأضاف إليهم الفتاة برسكا ومربيها غالياس . وأما يودوسيوس فلم يذكر الحكيم اسمه مكتفياً بتسمية الملك وهذه هى كل شخصيات المسرحية . فهو قد اعتمد إذاً اعتماداً أساسياً على القرآن وكتب المفسرين . وإن يكن الحكيم قد أقحم على قصة أهل الكهف قصة مماثلة يابانية هى قصة موت الأمير أوراشيا وبعثه وقد ساقها مفصلة فى الفصل الأخير من المسرحية على لسان الفتاة برسكا فى غير مقتضى ذهنى أو فنى . وأما قراءاته من كتاب الموتى والإنجيل والتوراة فلا نكاد نلمح لها أثراً فى المسرحية إلا أن يكون هذا الأثر هو فكرة البعث فى ذاتها . ومع ذلك ففكرة البعث ليست المضمون الأساسى لهذه المسرحية وإلا فقدت كل قيمتها وأصبحت كما زعم الحكيم تواضعاً أنها مجرد تحوير فنى لآيات القرآن مع أنها فى الحقيقة تحمل مضموناً جديداً أوسع وأغنى من فكرة الزمن المجردة وصراع الإنسان ضده أو فكرة البعث فى ذاتها كمعجزة سماوية . كما أنها تحدد رأى الحكيم فى صراع الإنسان من أجل الحياة وضد الفناء وهو رأى سنرى أن الحكيم التزمه دائماً فى المسرحيات التالية التى تعرض نفس الرأى من خلال أحداث أخرى تتمخض عن ذلك الرأى . وقد أجرى الحكيم هذا الرأى على لسان مرنوش ومن

خلال تجربته حيث يقول لمثلينا بعد أن عادوا إلى الكهف فى الفصل الأخير : ولافائدة من نزال الزمن : . . . لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب . فلم يكن فى مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لى قائد جند عاد من مصر . كل صورة فيها هى الشباب من آلهة ورجال وحيوان . . . كل شىء شباب . . . ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة وماتزال ولن تزال . . . ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء وكلما كتب عليها أن تموت » .

وأما لماذا ييأس مرنوش من نزال الزمن وبخاصة بعد أن تحققت المعجزة فعاد هو ورفاقه إلى الحياة . فإننا نستطيع أن نجد الجواب على هذا السؤال الهام فى المسرحية نفسها على لسان مرنوش أيضاً بعد أن خرج من الكهف باحثاً عن بيته وزوجته وولده الذى كان قد أعد له هدية فلم يجد بيتاً ولازوجاً ولاولداً . وإنما وجد سوقاً للسلاح يقوم مكان بيته وقدمات ولده بل وأحفاده فيئس من الحياة وغشى الحزن روحه فقال : « إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب هى أقل من العدم بل ليس هنالك قط عدم . ماالعدم إلا حياة مطلقة . وهذه هى فلسفة الحكيم فى هذه المسرحية وعليها تقوم المسرحية كلها . فالزمن عند الحكيم ليس شيئاً مجرداً بل هو محتوياته والحياة ليست جوهراً فى ذاته بل هى مجموعة الروابط التى تربط الإنسان بهذه الحياة . فإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدما . وكل هذا حق ولكن موضع الضعف فى هذه الفلسفة هو أن الحكيم لايؤمن بقدرة الإنسان على خلق هذه الروابط من جديد إذا تقطعت . فالحكيم ليس من دعاة الإرادة البشرية التى لاتنهزم . وهذا هو سبب اتهام فلسفته بالسلبية بل الانهزامية على نحو ماأوضح الدكتور عبد العظيم أنيس والأستاذ محمود العالم فى كتابهما « الثقافة المصرية » والأستاذ سلامة موسى فى بعض مقالاته . ونحن لانستطيع إلا أن نقر هذا الرأى وبخاصة بعد أن عاد توفيق الحكيم إلى تأكيده والإصرار عليه إزاء معجزات السماء وحدها بل إزاء معجزات العلم فى مسرحية « عودة الشباب » ثم فى مسرحية « رحلة إلى الغد » اللتين يصور فيهما مايعتقد من عجز الإنسان

المزعوم عن تكييف حياته من جديد وفقاً لمعجزات العلم الذى يسعى إلى قهر الموت والفناء فى « دعوة الشباب » والشقاء والجهد البشرى المضنى فى « رحلة إلى الغد » . ومن الغريب أن نلاحظ أن الحكيم قد وضع إحدى شخصيات أهل الكهف فى وضع يمكنه من تجديد أقوى رابطة له بالحياة وهى رابطة الحب ولكننا نلاحظ أنه بعد أن كادت المحاولة تنجح . وقفها المؤلف لكى يعود بمشلينا صاحب هذه المحاولة إلى الكهف أى إلى الموت . وفى أعقابه الفتاة برسكا نفسها . وهى حفيدة خطيبته القديمة برسكا وقد اختلطت الفتاتان فى نفس مشليناودام اللبس زمناً طويلا إلا أنه تبدد فى النهاية واستطاع مشلينا أن يحمل برسكا الجديدة على حبه بل ووجد فيها من مزايا الجمال والحكمة والذكاء واتساع الأفق أكثر مما كانت تملك خطيبته القديمة التى كانت تحمل نفس الاسم . وإن كنا نلاحظ أن ميشلينا لم يقم بهذه المحاولة كعمل إرادى واع بما يفعل بل نتيجة للبس والوهم اللذين أشرنا إليهما . وإن تكن التجربة على أى حال قد نجحت . وكان من الممكن أن يمد الحكيم فى عمر مشلينا الجديد وحبيبته الجديدة برسكا بعد أن شدهما الحب إلى الحياة . ولكن الحكيم أبى إلا أن يطبق فلسفته على طول الخط فعاد بهما كما قلنا إلى الكهف وإن كان مشلينا آخر من عاد إلى الكهف من أهل الرقيم .

وأياً مايكون رأينا فى الفلسفة السلبيه — فإننا لانستطيع إلا أن نقر بمهارة توفيق الحكيم فى تصويره هذه الفلسفة وتفتيق جوانبها خلال الحوار الممتع الذى يجريه بين شخصيات المسرحية . وبفضل تنويعه للألوان النفسية لهذه الشخصيات ودرجة إيمانها ونوع الروابط التى ترتبط كلا منها بالحياة . ومدى قوة كل نوع من هذه الروابط فضلا عن الجو الشعرى الساحر الذى يسود المسرحية كلها .

فبالرغم من الظاهرة العامة التى تشيع فى مسرح الحكيم الذى يسميه ذهنياً ونسميه تجريدياً وهى عدم نجاحه النجاح الكافى فى إيهامنا بأن الشخصيات لاتعبر عن آرائه هو . بل تصدر عن ذاتها — إلا أننا نلاحظ مع ذلك أنه قد جعل الراعى الساذج يمليخا أرسخ إيماناً وأكثر اطمئناناً روحياً من زميليه . ومشلينا

ومرنوش الوزيرين المثقفين يلجآن إلى التفكير المنطقى على نحو يقودهما حتما إلى الشك كما نحس من الحوار السريع الذى يجرى بين الشخصيات الثلاثة أثر بعثهم :

يمليخا (لمرنوش) : كم تحب أهلك (امرأته وولده) .

مرنوش : إنى إنما أحيا بهما ولهما .

يمليخا : صبراً ! إن رحمة الله قريب . . .

مرنوش : حقيقة ! ! قرب السماء من الأرض ؟ ! تلك الرحمة التى لاتسعف إلا من يستطيع الانتظار .

يمليخا : لاتسخر . إن الله حق . .

مرنوش : لا شأن لله بنا هاهنا . نحن اللذان أوقعنا بنفسينا فى التهلكة . . . ومع ذلك فإنى ماأوقعت نفسى .

يمليخا : كل شيء على هذه الأرض بأمر الله .

مرنوش : إلا مانحن فيه فقد حدث بفعل إنسان .

يمليخا : (مستنكراً) أستغفر الله ! هذا كلام لا يلفظه مؤمن .

وكم كنا نفضل أن لو ظل الراعى يمليخا عامر القلب بهذا الإيمان القوى البسيط الذى لا يتطرق إليه شك والذى لايناقش بالجدل المنطقى بل يصد الشك بالإيمان . وبذلك تحتفظ الشخصية بأبعادها فى غير اهتزاز ولا ذبذبة . ولكن يمليخا هو الآخر لايلبث أن تطغى عليه شخصية المؤلف وأفكاره الخاصة مما يقطع بعدم موضوعية تلك الشخصيات . وأنها كثيراً ماتنقلب أبواقاً للمؤلف وإلا فكيف نتوقع من هذا الراعى الساذج العميق الإيمان أن يصيح فى الفصل الأخير بعد عودته إلى الكهف : « الوداع . . . وأشهد الله والمسيح أن أموت ولا أعرف هل كانت حياتى حلماً أم حقيقة » مثل هذا القول لايمكن أن يصدر عن يمليخا إلا أن تكون شخصيته قد تطورت تطوراً كبيراً منذ بعثه فى الفصل الأول حتى عودته إلى الموت بالكهف فى الفصل الأخير وهو تطور لا وجود له فى المسرحية .

وأما عن تنويع الحكيم للروابط التى كانت تربط كلا من الشخصيات الثلاثة بالحياة وتنويع النتائج التى تترتب على اختلاف هذه الروابط ، فقد أظهر الحكيم فى كل ذلك مهارة واضحة . فيمليخا لا يربطه بالحياة غير قطيع غنمه الذى تركه يرعى الكلأ ويحرص على أن يسرع بالعودة . إليه ثم كلبه الذى صحبه إلى الكهف ليرقد بالوصيد أى الباب . والحكيم يرى بحق أن المال هو أهون الروابط بحكم أنه غاد ورائح وإن يكن الحكيم لم يرتب على هذه الحقيقة نتيجتها المنطقية عندما نراه يجعل يمليخا أسرع الجميع يأساً من الحياة وعودة إلى الكهف بمجرد أن تيقن من أن قطيع غنمه قد أهلكته السنون . وكنا نتوقع أن يهون عليه الخطب وأن يحاول تعويض مافقده . وأما مرنوش فقد كان يربطه بالحياة كما رأينا بيت وزوجة وولد . كان قد أعد له هدية . ولكن تهديد دقيانوس أعجله عن حمل الهدية إلى ولده فتأبطها إلى الكهف . وكان مرنوش ثانى من عاد إلى الكهف بعد أن تحقق من زوال بيته وفناء زوجته وولده بل وأحفاده فكان يأسه سريعاً مطبقاً . وأما الشخصية الطريفة التى غمرت حياتها السريعة الجديدة بشىء من الحركة والأمل ومحاولة الارتباط من جديد بالحياة فهى شخصية مشلينا الذى وجد فى قصر الملك الجديد فتاة تحمل اسم خطيبته القديمة ابنة دقيانوس الوثنى التى كانت قد تلقت المسيحية عن مشلينا وأحبته وعاهدته على الزواج . فخيل إليه أنه أمام خطيبته التى تشبه بريسكا الجديدة فى ظاهرة شكلها . وإن اختلفت عنها فى ملكاتها النفسية . وقد تفنن الحكيم فى تبرير هذا اللبس بنسخة من الكتاب المقدس وخاتم كان قد أهداهما مشلينا لخطيبته . والحوار الذى يجرى على أساس هذا اللبس بين مشلينا وبريسكا الجديدة وانكشاف هذا اللبس شيئاً فشيئاً . ثم انبثاق الحب فى قلب الطرفين شيئاً فشيئاً يعتبر من أروع ماكتب الحكيم من حوار وإن كنا لاندرى كما أوضحنا من قبل لماذا عاد الحكيم ثانية بمشلينا إلى كهفه رغم تجدد أقوى صلة تربطه بالحياة وهى صلة الحب . بل وجعل بريسكا الجديدة تلحق به فى الكهف . وإن يكن مشلينا قد كان بالضرورة آخر من عاد إلى الموت باعتبار الأمل فى الحب قد أمسكه بعض الوقت فى رحاب حياته الجديدة .

عودة الشاب :

وعاد توفيق الحكيم مرة ثانية إلى فكرة الإنسان والزمن والصراع القائم بينهما . ولم يلجأ هذه المرة إلى معجزة دينية تنقل الإنسان من موضعه فى خيط الزمن إلى موضع آخر كما حدث لأهل الكهف . بل لجأ إلى معجزة ممكنة من معجزات العلم الحديث . وهى احتمال رد الإنسان من الشيخوخة إلى الشباب أى العودة بالإنسان إلى الوراء على خط الزمن . فكان ذلك فى مسرحيته التى سماها : « لو عرف الشاب » ونشرها ضمن « مسرح المجتمع » . وهى فى الحقيقة من المسرح الذهنى لا من مسرح المجتمع . وإن كتب أمامها الحكيم أنها من وحى المجتمع والعلم الحديث . فهى مسرحية ذهنية لأنها تقوم كمسرحياته الذهنية الأخرى على فرض عقلى يدرس المؤلف نتائجه لينتهى إلى الرأى الذى يتمشى مع فلسفته والذى يقول بأنه لا جدوى للإنسان فى منازلة الزمن ومحاولة التغلب عليه أو الخروج من إطاره إلى الأمام أو إلى خلف . فهناك مايشبه الجبر الحتمى الذى يلزم الإنسان بأن يلتزم مكانه فى الصف .

وكلمة « لو عرف الشاب » جزء من مثل فرنسى سائر ترجمة من قبل إلى العربية شاعرنا الرقيق إسماعيل باشا صبرى بقوله :

واه لو عرف الشبا ب وآه لو قدر المشيب

وكان توفيق الحكيم قد كتبها باللغة الفصحى . غير أنه عندما فكرت الفرقة القومية فى تمثيلها منذ عامين رؤى تغيير عنوانها بحيث يتفق مع حقيقة مضمونها . فأصبح العنوان « عودة الشاب » كما أن الحكيم نفسه رأى فى الأفضل أن ينقلها هو نفسه إلى العامية تطبيقاً للرأى الذى أبداه فى مقدمة مسرحية « الصفقة » حيث قال إنه « إذا كان استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة . فإنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينقلها الأشخاص » . وهى نظرية سنناقشها فى حينها مكتفين هنا أن نلاحظ أنه بالرغم من تقديم هذه المسرحية للجمهور باللغة العامية . فإن الإحصائيات الرسمية التى نشرتها الفرقة القومية فى كتابها السنوى تدل على أن متوسط رواد هذه المسرحية لم يتجاوز مائتى

متفرج فى الليلة . بينما بلغ متوسط الرواد فى كوميديا « سيا أو نطة » لنعمان عاشور التى قدمت فى نفس الموسم ٤٦٦ شخصاً فى كل ليلة . مما قد يعزز رأى توفيق الحكيم نفسه فى أن المسرحيات الذهنية ربما كانت أصلح للقراءة منها للتمثيل فى ظروفنا الحاضرة . وبخاصة إذا لم تصب تلك المسرحيات الذهنية ماينبغى لها من إقناع . وليست اللغة هى العامل الوحيد فى إقبال الجمهور أو إعراضه . فالجمهور أكثر انجذاباً نحو المسرحيات التى تعالج مشاكله الحيوية الراهنة الوثيقة الاتصال بحياته . بدليل نجاح مسرحية « الصفقة » جماهيرياً أكثر من نجاح مسرحية ذهنية مثل « عودة الشباب » .

وتجرى أحداث هذه المسرحية فى حلم سقط فيه صديق باشا رفقى الشيخ الطاعن فى السن على أثر حقنة أعطاه إياها طبيبه المعالج الدكتور طلعت ضد الروماتيزم . وكان الدكتور طلعت يقوم ببحث عن تجربة دواء يعيد الشباب إلى الشيوخ . وحدث الباشا عن هذا الدواء فود الباشا أن لو جربه الطبيب فيه . وبالرغم من أن الطبيب لم يفعل . فإن الباشا قد ظن أن الحقنة التى أعطاه إياها الطبيب هى حقنة إعادة الشباب . فأغفى واختلط فى نفسه الحلم بالحقيقة ، وإذا به يعود شاباً . ومن هنا تنطلق أحداث المسرحية فى سلسلة من التطورات غير المقنعة التى يحسبها الجمهور حقيقة لا حلماً ، ويظل هذا الاعتقاد سائداً حتى يفاجأ الجمهور فى النهاية بالباشا الشيخ ، وقد صحا من نومه شيخاً كما كان بعد أن أقنعته الأحداث السابقة بأن لاجدوى من محاولة العودة إلى الشباب ومغالبة الزمن . فقد كان الباشا الشيخ مرشحاً كسياسى محنك لرياسة الوزارة الجديدة ، فلما عاد إلى الشباب أصبح توليه الوزارة أمراً مشكوكاً فيه . وكانت للباشا أموال مدخرة فى البنك يسحبها بشيكات موقعة بإمضائه المرتعشة كشيخ ، فلما أصبح شاباً رفض البنك اعتماد إمضائه الجديد الثابت الرسم ، بل إن زوجته لم تعرفه بعد عودته إلى الشباب رغم ما فى هذا الفرض من إسراف ، وصور لنا المؤلف جنازة وهمية دفن فيها الباشا الشيخ وارتدت زوجته عليه الحداد . وكذلك ابنته نبيلة لم تعرفه شاباً وراقتها نضرة شبابه فبادلته بعض عبارات الغزل . ولكن المؤلف يوحى إلينا بأن الباشا رغم عودة جسمه إلى الشباب . فإن قلبه وغرائزه ظلت فى

الشيخوخة ، بل والبقاء مثقلا بتجارب السنين وبرودة العقل الناضج . وأمعن من كل هذا فى عدم الإقناع مازعمه المؤلف من أن الدكتور طلعت قد أصيب بما يشبه الخبل عندما رأى دواءه ينجح فى رد الشيخ إلى الشباب . مع أن النتيجة لم يفاجأ بها الطبيب بل كان يسعى إليها جاهداً . وكان من الطبيعى أن يفرح بنجاح تجربته ويبتهج لا أن يصاب بالخبل . ويأوى إلى أحد المستشفيات التماساً لعلاجه . وكل هذه النتائج المفترضة يلوح أن المؤلف قد أخذ يخترعها اختراعاً غير مستند إلى شىء من منطق الحياة لكى يتكئ عليها فى تبرير فلسفته التى رأيناها من قبل فى أهل الكهف ، وهى أنه لافائدة من نزال الزمن . وأن الحكمة تقضى بأن يلزم كل منا مكانه فى الصف . فليس فى الإمكان أبدع مما كان . وأما النتائج التى قد تبدو محتملة مقبولة كمشكلة تولى الشيخ للوزارة أو تغيير توقيعه على الشيكات . فإن حلها كان ممكناً لولا الروح الانهزامية التى تخشى استئناف الجهاد فى الحياة بروح الشباب وقطع الشوط من جديد . لو أن المؤلف كان ممن يؤمنون ويدعون إلى إرادة الحياة .

وأغرب من كل هذا أن الباشا لايكاد يصحو من حلمه فى نهاية المسرحية شيخاً كما كان ويدعى تليفونياً لتأليف الوزارة ويرتدى ملابسه الرسمية لمقابلة صاحب الأمر حتى نراه يخر ميتاً تحت وطأة الشيخوخة فلا هو فرح بالشباب الذى عاد إليه فى الحلم وانطلق من جديد فى شوط الحياة . ولاهو جنى ثمرة الشيخوخة التى كان ينتظرها بتأليفه للوزارة . وبهذا أطبقت الروح الانهزامية على المسرحية من كافة أطرافها . وكأن المؤلف يطلب من رجال العلم الحديث أن يوقفوا مسعاهم فى مجالدة الزمن ومغالبة الفناء ويحذر الناس من الابتهاج بمثل هذا الانتصار إذا تحقق فى يوم من الأيام .

رحلة إلى الغد :

وعاد توفيق الحكيم مرة ثالثة إلى الزمن ومايمكن أن يتمخض عنه العلم بعد ثلاثة قرون . وحاول أن يرسم الصورة التى يتصورها للحياة عندئذ فى مسرحية جديدة سماها « رحلة إلى الغد » تصور فيها أن رجلين محكوم عليهما بالإعدام

خيرتهما الحكومة بين الشنق والسفر فى صاروخ إلى احد الكواكب المجهولة . ففضل الرجلان طبعاً المجازفة بالسفر فى الصاروخ مادام رفضهما سينتهى بهما حقاً إلى حبل المشنقة . ووصل الرجلان بعد رحلة شاقة عبر الفضاء إلى الكوكب المجهول حيث رسا بهما الصاروخ . فإذا بهما فوق كوكب معدنى لايحتاج الإنسان على سطحه إلى غذاء أو شراب بل يعيش على نوع من الإشعاع . وسئما الحياة الراكدة فوق ذلك الكوكب فنهضا لإصلاح ذلك الصاروخ الذى كانت بعض أجزائه قد تلفت عند صدمة الهبوط على سطح الكوكب . ونجحا فى النهاية فى أن يستقلا الصاروخ ثانية عائدين إلى الأرض . وعند وصولهما تبين لهما أن هذه الرحلة التى بدت سريعة قد استغرقت ثلاثة قرون فى حساب التوقيت الأرضى . أى نفس الزمن الذى نامه أهل الكهف تقريباً . ولم يكادا يصلان إلى الأرض حتى وجدا كل شىء فوقها قد تغير فالناس جميعاً ركود لاعمل لهم لأن الآلات التى اخترعها العلم قد كفت البشر مئونة كل عمل . ونزل الرجلان فى قصر فخم به صنابير وأزرار . يفتح أحدهما الصنبور فيجرى بالشاى الدافئ واللبن ويضغط على زر فيأتيه آليا مايشتهى من طعام . ووجدا البشر منقسمين إلى حزبين : حزب التقدم . وحزب الرجعية فانضم أحدهما إلى الحزب الأول وانضم الثانى إلى الحزب الآخر . ولما كانت الغلبة لحزب التقدم فقد انتهى الأمر بالقبض على المعارض للتقدم ووضعه فى السجن من جديد . وواضح من هذا التلخيص الموجز أن المؤلف يصدر عن روح رومانسية حالمة فى معارضته للتقدم العلمى وزعمه أن هذا التقدم سيجعل الحياة آلية جافة تنضب فيها ينابيع العاطفة والحرارة والخيال معتقداً أن انعدام الصراع فى الحياة لوفرة الرخاء سوف يطيح بنبض الحياة ويحيل البشر إلى مايشبه الآلات الصماء التى ستنهض عنهم بكافة أعباء الحياة .

وأما الأساس الذى حمل أحد الرجلين على الانضمام إلى حزب التقدم بينما حمل الآخر على الانضمام إلى الحزب المعارض عند عودتهما إلى الأرض فقد مهد له المؤلف منذ الفصل الأول من المسرحية وهو الفصل الذى قام فيه بعرض الشخصيتين أو على الأقل إحدى الشخصيتين وحدد أبعادها الروحية . فالشخصية الأولى شخصية طبيب عاطفى ارتكب جريمة قتل بالسم مسوقاً بشعور خير استغلته

امرأة لعوب أوهمته بأنها شقية بزوجها معذبة . وتظاهرت بحبها لهذا الطبيب العاطفى حتى أقنعته بارتكاب جريمة دس السم لزوجها . ثم تزوجت منه وغدرت به . فكشفت لرجال الأمن عن جريمته فى قتل زوجها الأول . مما انتهى بالحكم على هذا الطبيب بالإعدام . ومن سياق المسرحية نحس بأن هذا الطبيب هو الذى يمثل المؤلف ويعبر عن آرائه الرومانسية العاطفية للحالة المهتزة . وأما الرجل الآخر فهندس مشغول بأبحاثه العلمية التى لايتورع عن أيه وسيلة تمكنه من الاستمرار فيها فنراه يلجأ إلى طريقة إجرامية خطيرة فى تدبير المال اللازم لأبحاثه العلمية وتلك الوسيلة هى الزواج من السيدات الكبيرات السن الثريات ثم قتلهن تباعاً ليرث أموالهن ويستخدمها فى أبحاثه العلمية . وهذا المهندس هو الذى تولى قيادة الصاروخ وصيانته وإصلاحه فوق الكوكب المجهول ورصد الحقائق العلمية التى سجلها الصاروخ أثناء رحلته . وهو رجل يكاد يكون عقلا خالصاً لايتطرق إليه أى خوف أو وهن عاطفى بينما زميله مستغرق فى أثناء الرحلة كلها فى ذكرياته وتأملاته الفلسفية والأخلاقية وشطحاته العاطفية ومحاسبات ضميره وعلى هذا الأساس كان من الطبيعى أن ينضم المهندس إلى حزب التقدم وأن ينضم زميله إلى المعارضة حزيناً مهموماً ظاناً أن الحياة الجديدة قد قتلت فيها الآلية كل عاطفة وكل انطلاق شعرى وكل انفعالات الأمل واليأس والنصر والهزيمة والحب والبغض والصراع واليأس وبذلك ركدت الحياة وأصبحت مملة مسقمة .

فى هذه المسرحية يعارض الحكيم بين حياة الحاضر وحياة المستقبل ويفضل، كعادته الحاضر على المستقبل لأنه كما قلنا محافظ يخشى المجهول ولايستطيع أن يتصور المستقبل فى صورة أزهى وأجمل من الحاضر . وعنده – كما قلنا غير مرة – أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان وما هو كائن فعلا . كما يعارض بين حياة العقل الخالص التى يظنها حياة المستقبل وحياة القلب التى يظنها حياة الحاضر . وكل هذه المحاضرات خاطئة مفتعلة فليس من الصحيح أن للقلب حياة وسط الصراع المرير الذى يخوضه البشر الآن من أجل الحياة ووسائل الحياة . فالمجهود المضنى الذى يضطر الناس إلى بذله اليوم للقيام بأود حياتهم لايكاد يترك لهم فضلة من فراغ أو من أعصاب أو من طمأنينة ينمون بها حياتهم العاطفية ويشبعون نزعاتهم

الجمالية بينما يتوقع السديدو التفكير من البشر أن التقدم العلمي سوف يخلص البشر من مرارة هذا الصراع من أجل الحياة ، وسوف يقلل من الجهد العضلى والعصبى الذى يبذلونه فى سبيل القيام بأودهم . ويترك لهم من الفراغ وراحة النفس والبدن مايسمح بتنمية حياتهم العاطفية وإشباع ظمئهم إلى كل ماهو جميل رائق .

هذا . ولقد ذكرنى توفيق الحكيم فى مسرحيته هذه بقصيدة طويلة قالها أحد كبار الرومانسيين الفرنسيين فى النصف الأول من القرن الماضى وهى قصيدة « بيت الراعى » للشاعر « الفريد دى فنى » عندما افتتح فى فرنسا أول خط للسكة الحديدية بين باريس وفرساى . فأخذ الشاعر يصرخ ويعول من هذا الاختراع الجهنمى ويبكى الرحلات الشعرية البطيئة فى عربات النقل البدائية ويرى فى اختراع السكة الحديدية قضاء على نبع من منابع الحياة الشعرية . ويصف القطار بالغول والوحش وينعته بأقبح الصفات . ومع ذلك ظلت القطارات تسير وتبعتها الطائرات ثم الصواريخ ولم تجف ينابيع الشعر ولم تتحجر القلوب ولم يذر الإنسان مللاً وسآمة .

والواقع أن توفيق الحكيم فى قرارة نفسه رومانسى عتيد ، وهذه الروح الرومانسية هى التى تفسر وجهة النظر التى يختارها دائماً فيما يعرض له من قضايا الفكر . فهو يفضل دائما الحياة الحالمة المستغرقة فى الفن للفن المستريحة المطمئنة الهاربة من مشقات الحياة ومجالدتها . المسترخية فى حديقة أو مقهى أو العاكفة فى « برج عاجى » أو « تحت مصباح أخضر » . ولعلنا نعثر على هذه الرومانسية سافرة صاخبة فى الكتب التى كتبها فى صورة خواطر شخصية أو صور حياة مرت به مثل كتب « أهل الفن » و « عهد الشيطان » و « راقصة المعبد » و « زهرة العمر » ، « وعصفور من الشرق » و « الرباط المقدس » . بل إن دفاعه عن الفلاح المصرى فى بعض قصصه ومسرحيته مثل « عودة الروح » وغيرها ، إنما يصدر عن عاطفة رومانسية لا عن تفكير موضوعى وغوص وراء مشاكله ودفاع حقوقه كإنسان ومواطن . فحتى نوم الفلاح مع دوابه فى مكان واحد يفسره الحكيم تفسيراً شعرياً رومانسيا بحب الفلاح للحيوان بدلا من أن يظهر ما فى هذا الوضع من بؤس وفقدان لكل وعى وبحث عن أسباب ذلك .

الفن والحياة - بجماليون

أهدى توفيق الحكيم إلى الأوسطى حميدة الإسكندرانية كتابه « أهل الفن » الذى نشر فى سنة (١٩٢٤) قائلا إنها أول من علمه كلمة الفن . ومن حديثه فى هذا الكتاب عن العوالم فى القاهرة والزمار فى الريف المصرى والشاعر فى مونمارتر فى باريس نستشف النظرة الرومانسية التى نظر بها إلى الفن منذ مطلع شبابه فى مصر ثم استمرار هذه النظرة واستفحالها فى نفسه بعد ذلك فى باريس . وإذا كان قد شغف بأهل الفن فى مصر وخالط أوساطهم المختلفة فإنه اندمج فى نفس البيئات فى باريس حيث يعيش الفنانون للفن دون غيره عابثين بالحياة ومشاكلها حتى ليزال حى الفن فى باريس يعلن استقلاله عن المدينة إن لم نقل عن البلاد كلها ، فيطلق الفنانون عليه اسم « مقاطعة مونمارتر الحرة » . وفى كتابى توفيق الحكيم عن ذكريات باريس وهما « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » مايوحى إيحاء قوياً بهذه النظرة إلى الفن التى زاد الحكيم تشبعاً بها فى باريس بعد أن خالطت روحه فى مصر ، ثم استخدم توفيق الحكيم ثقافته ومطالعاته الواسعة فى عقد عهد مع شيطان الفن على نحو ماعقد من قبل فاوست عهداً مع الشيطان ميفوستوفوليس وهبه به روحه مقابل تمكينه من الوصول إلى كل مايريد من متع الحياة وأسرارها . وقد وصف توفيق الحكيم عهده مع شيطان الفن وصفاً شعرياً مجنحاً مشعشعا فى كتابه « عهد الشيطان » ، ومن هذا الكتاب نحس أن الحكيم قد نذر حياته كلها للفن أو هكذا أراد . وأقام توفيق الحكيم ترتيباً على هذه النظرة تعارضاً أساسياً بين الفن والحياة ، وزاد هذا التعارض فى نفسه حدة تجاربه الفاشلة فى طفولته وصدر حياته مع المرأة . ولما كانت المرأة هى باب الحياة ، فقد أخذ الحكيم يجالد نفسه مجالدة عنيفة لكى يوصد هذا الباب ، فتظاهر بعداوته للمرأة واحتقاره لها وشكه فى قدرتها على السمو إلى المثل العليا وسفه طموحها ، ولكنه كان فى الواقع يغالط نفسه ، وظلت الحياة تناديه بصوت المرأة ، وزاد هذا

الصوت قوة أن التعارض المزعوم بين الفن والحياة تعارض رومانسى وهمى ، فالفنان لايستطيع أن يهرب من الحياة ومايبنغى له ، وهى لابد نافذة خلاله بأشعتها المرئية وغير المرئية ، ومن ثم لم يكن للحكيم مفر من أن يتصارع الفن والحياة فى نفسه وأن يجرد من هذا الصراع النفسى قضية عامة يتعارض فيها الفن مع الحياة وقد وجد الحكيم فى أسطورة يونانية قديمة وعاء يعالج فيه هذه القضية فيكتب فى سنة ١٩٤٢ مسرحيته الذهنية « بجماليون » .

يقول توفيق الحكيم فى مقدمة بجماليون إن أول مالفت نظره إلى هذه الأسطوره قد كان لوحة شاهدها فى متحف اللوفر بباريس ثم أعاد تذكيره بها فيلم عرض فى القاهرة عن قصة بجماليون لبرناردشو ، ولما كانت هذه الأسطورة تمس وتراً حساساً فى نفس الحكيم ، فقد كان من الطبيعى أن تستهويه . ومن قراءة مسرحيته تحس أن الحكيم قد قرأ كثيراً وفكر كثيراً فى أساطير اليونان القدماء الغنية غنى لامثيل له بالمعانى الرمزية التى تمس جميع قضايا الحياة الكبرى وأسرارها الذهنية ، وهى رموز يمكن أن تتشكل فى كل نفس فنانة وفقا لمزاجها الخاص وفلسفتها فى الحياة والفن ، ولذلك نرى رمزية هذه الأسطورة تأخذ طابعاً واقعياً وتلبس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية والواقعية مثل برنادرتشو بينما نراها تتخذ طابعاً رومانسيا عند كاتب كتوفيق الحكيم الرومانسى المزاج والتكوين فتجمع مسرحيته بين الرمزية والرومانسية الشاردة .

لم يقتصر توفيق الحكيم فى مسرحية بجماليون على الشخصيتين اللتين تقوم عليهما الأسطورة القديمة وهما النحات بجماليون وتمثال جالاتيا الذى صنعه الفنان ثم أحبه ، بل أضاف إليهما شخصيات أسطورية أخرى يونانية مثل نارسيس « النرجس » الذى تقول الأسطورة القديمة إنه كان فتى جميل الخلقة مدلا بنفسه معجبا بجماله فكان يطيل النظر فى الغدران ليرى جماله منعكساً فيها حتى مسخته الآلهة زهرة هى زهرة النرجس التى لاتزال تنمو على حافة الغدران وتحنى ساقها فوق صفحتها وكأنها تطل فى مرآة . ثم شخصية إيسمين الفتاة الأسطورية التى عرفت فى الأدب اليونانى القديم بالحكمة والنبل ، وأخيراً الإلهان أبولو إله الفن وفينوس إلهة الحب .

وتجرى أحداث المسرحية فى الفصلين الأولين . وكأن بجماليون ونرسيس شخصان مختلفان ؛ فهذا يمثل الفنان وذاك يمثل الإنسان التافه المدل بجماله الجسمى . وعلى هذا الأساس لاتكاد فينوس تنفث الحياة فى تمثال جالاتيا العاجى فتصبح امرأة حية حتى نراها تهرب مع نرسيس الذى كان بجماليون قد أقامه حارساً على تمثاله . وذلك بينما يخبرنا المؤلف فى الفصل الأخير من مسرحيته أن نرسيس إنما هو مجرد رمز للجانب الإنسانى فى الفنان بينما يرمز بجماليون إلى النزعة الفنية الخالصة فى الفنان ، وكأن الشخصيتين تمثلان النزعتين المتصارعتين داخل المؤلف نفسه أو داخل كل فنان من النوع الذى يصوره المؤلف . فهرب جالاتيا مع نرسيس معناه أن المرأة تفضل الرجل على الفنان ، وأنها لاتطيق صبراً على اشتغال الفنان عنها بفنه وبخاصة الفنان المعتز بهذا الفن والذى لايعدل به شيئاً فى الحياة لأنه خلق خالد ، بينما المرأة فانية معرضة لعوادى الدهر التى لابد أن تذبل جمالها بل أن تفنيه . وبالفعل يضيق بجماليون بجالاتيا المرأة الحية حتى بعد عودتها إليه واستغفارها وله وتوكيدها أنها لم تعد المرأة الطائشة بل أصبحت تقدس زوجها الفنان وتقر بعظمته وخلوده اللذين لايقلان عن عظمة وخلود الآلهة نفسها . لأن الفنان يخلق الجمال المطلق الخالد بينما يخلق الآلهة البشر المشوبين بأنواع من القبح والضعف والتعرض للفناء . فى الفصل الأخير نرى جالاتيا تعود إلى زوجها لتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات ، ولكن رؤية الفنان لها وفى يدها مكنسة تحطم الصورة الرومانسية الشعرية التى لديه عن المرأة المعشوقة . وكأنه يريد المرأة مجرد صورة لاحقيقة حية واقعية ، بل مجرد حلية . وتبلغ به خيبة الأمل حداً يتناول معه المكنسة من يدجالاتيا لينهار بها على رأس التمثال بعد أن استجاب أبولون إلى دعائه فحول جالاتيا تمثالا عاجياً كما كان أول الأمر . وأكبر الظن أن بجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً من ذلك التمثال الذى حرك بجماله غرائز الحياة فى نفسه فجعله يشتهى المرأة ويطلب إلى فينوس نفث الحياة فيه ، وبذلك تتمخض المسرحية عن مغزاها الرومانسى وهو أن الحكيم لايعارض بين الفن والحياة فحسب بل ويفضل الفن على الحياة والوهم الرومانسى على الواقع الحى .

والظاهر أن حرص توفيق الحكيم على السيمترية هو الذى دفعه إلى إقحام شخصية إيسمين على هذه المسرحية . فدورها يكاد يقتصر على محاولة عابرة لإخصاب روح ترسيس الضحلة التافهة وكأن المؤلف يريد أن يقول لنا إن المرأة حتى ولو كانت نبيلة حكيمة فاضلة لاتصنع من الإنسان التافه شيئاً بينما تستطيع جالاتيا المرأة أن تفسد على الفنان الموهوب حياته وتبدد أحلامه وتعوق ملكاته الخلاقة . وفى اعتقادنا أن حذف شخصية إيسمين لايفقد المسرحية شيئاً ، بل لعله يزيدها تركيزاً وإحكاماً فى البناء وبخاصة وأن المؤلف قد عالج وجهتى النظر علاجاً ضافياً مسهباً فى الفصل الأخير عن طريق الحوار شبه الجدلى الذى يجريه بين نرسيس وبجماليون حول دور المرأة فى الحياة عامة وحياة الفنان خاصة ، وهى القضية التى حلها توفيق الحكيم بنفسه ، ولنفسه فى حياته الفعلية بزواجه فى سنة ١٩٤٦ وإنجابه طفلين دون أن يشل الزواج ملكاته الخلاقة ، بل لعله أخرجه من برجه العاجى أو قمقمه فنزل به إلى سفح الحياة حيث الآفاق الرحيبة الأوسع من التردد بين الفن والحياة وعشق الفن للفن ، حتى كانت ثورة سنة ١٩٥٢ بفلسفتها الاشتراكية الواقعية الجديدة فتم تحرر توفيق الحكيم من نفسه وتعاطفه مع الحياة واشتغاله بقضاياها العامة . فأخذ يكتب المسرحيات الشعبية الحية مثل : « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » بعد أن كتب فى سنة ١٩٥٥ مسرحية « إيزيس » التى استوحاها من أساطير الفراعنة القدماء وصور فيها الصراع بين الخير فى الحياة العامة ومايمكن أن يؤدى إليه التضليل السياسى من حمل الجماهير أحياناً على مناصرة الشر ضد الخير ، وإن كانت الغلبة لابد أن تكون فى النهاية للخير على الشر .

وعلى أيه حال فتلك كانت نظرة الحكيم إلى الفن والحياة فى سنة ١٩٤٢ وهى نظرة رأينا بذورها عند الحكيم منذ حداثته الأولى وخلال تجاربه فى الحياة والمؤثرات الثقافية التى خضع لها ، بينما نرى نفس الأسطورة تتحول إلى رموز تلبس الواقع وتجلو حقائقه عند أديب آخر مثل برناردشو الذى تختلف حياته وماخضعت لها من مؤثرات اختلافاً جوهرياً عن حياة توفيق الحكيم . فبجماليون فى

قصة شو لم يعد نحاتاً بل أصبح أستاذاً أرستقراطيا فى جامعة لندن يلتى فى عرض الطريق فتاة من عامة الشعب تبيع الزهور تروقه ملاحتها وحسن استعدادها فيلتقطها من الشارع ويأخذ فى تهذيبها وتلقينها لغة الأرستقراطية وطريقة نطقها . وما يزال بها حتى تصل إلى أرقى مستويات فتاة الصالونات اللندنية وكأن الأستاذ الأرستقراطى قد خلق هذه الفتاة خلقاً جديداً أو من العدم ، كما نحت بجماليون فى الأسطورة جالاتيا من العدم . وعلى نحو ماأحب بجماليون تمثاله لأنه من صنعه وجزء من نفسه وامتداد لذاته ، نرى الأستاذ الجامعى الأرستقراطى يحب بائعة الزهور التى أعادخلقها ، ويصل حبه إلى حد الرغبة فى الزواج منها ولكن الفتاة التى لم يرقها فيما يبدو تفاهة حياة الصالونات الأرسطقراطية وما فيها من خزى ونفاق — ترفض هذا الزواج وتفضل أن تتزوج من سائق تاكسى تحس بأنها ستعثر معه على السعادة والتفاهم فى الحياة .

وهكذا اتخذ برناردشو من أسطورة بجماليون وعاء صب فيه فلسفته الاشتراكية الفابية التى ترى أن الفوارق القائمة بين طبقات المجتمع ليس إلا فوارق مصطنعة يسهل تحطيمها إذا أتيحت لأبناء الطبقة الشعبية الظروف التى تمكنها من رفع مستواهم الحضارى وصقل ظاهرهم ، وكما دلل على أن عقلية الطبقة العليا ليست خيراً من عقلية الطبقة الدنيا ولاطبيعتهم أنقى من طبيعتها . بل وفضل فى النهاية حياة هذه الطبقة المتواضعة على حياة الطبقة العليا بحمله بائعة الزهور التى تحضرت — على تفضيل سائق التاكسى دون أستاذ الجامعة الأرسطقراطى كزوج لها وشريك لحياتها .

ونخرج من المقارنه بين بجماليون الحكيم وبجماليون برناردشو إلى أن بجماليون الحكيم ماهو إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسى الحالم فى برجه العاجى بعيداً عن معركة الحياة ، الخائف من رذاذها المتهيب للمرأة كباب للحياة . بينما بجماليون شو صورة لمؤلفه الاشتراكى الواقعى الذى خاض معارك الحياة العامة مع جماعة الفابيين واشتغل بالسياسة الفعلية الايجابية وبشئون المجتمع قبل أن يتفرغ

للفن ، وقد حمل معه إلى محراب الفن دروس حياته الشاقة التى خاضها فى صدر حياته فعرف حلو الحياة هينة رخاء على توفيق الحكيم الذى انغمس فى الفن الخالص منذ حداثته الأولى ، ولم يستطع أن يلمس واقع حياة مجتمعه عن قرب إلا عندما زجت به الظروف زجاً فى عباب هذا الواقع على نحو ماحدث فى الفترة التى عمل فيها وكيلا للنائب العام فى القضاء الأهلى وخرج منها بكتابيه الواقعيين « يوميات نائب فى الأرياف » و « ذكريات الفن والقضاء » ، أو جرفه تيار الحياة العامة إلى « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » .

الفن والحياة - شهرزاد

وقبل أن يستقر توفيق الحكيم فى بجمالون على تغليب الفن على الحياة ويؤكد أن الإنسان يستطيع أن يعيش للفن وبالفن وحده منعزلا عن الحياة كان قد صفى مشكلة أخرى خطيرة فى مسرحية « شهر زاد » التى كتبها فى سنة ١٩٣٤ ، أى بعد مسرحية « أهل الكهف » مباشرة ، وتلك القضية هى : هل فى استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل ، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها فى فجاج الأرض متخلصاً من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة . وقد وجد توفيق الحكيم فى قصة ألف ليلة وليلة وعاء لمعالجة هذه القضية ، ومن المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة قد استهوت أفئدة الكتاب والفنانين فى العالم أجمع ، ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيراً فى فنانى الغرب والشرق . وإذا كان رواد المسرح فى عالمنا العربى مثل أحمد أبو خليل القبانى وغيره قد اتخذوا من بعض تلك الليالى موضوعات لمسرحياتهم فإن الاتجاه الحديث فى أدبنا المعاصر لم يكن نحو الليالى ذاتها بقدر ماكان نحو القصة فى أصل نشأتها ومحاولة تفسيرها فى ضوء الثقافة والعلم الحديثين ، فكتب توفيق الحكيم « شهر زاد » وكتب الأستاذ على أحمد باكثير مسرحية « سر شهرزاد » ، وكتب الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الشعرية « شهريار » ، وأما الدكتور طه حسين فى كتابه الذى ظهر فى سلسلة اقرأ بعنوان « أحلام شهرزاد » فقد أضاف ليلة جديدة إلى الليالى الألف والواحدة حيث قص وناقش فى كتابه أحلام فتاة عصرية . ثم اشترك مع توفيق الحكيم فى مناقشة تفسير الحكم لهذه القصة فى مسرحيته وذلك فى كتاب « القصر المسحور » .

وتوفيق الحكيم لايصور لنا فى أحداث كيف حلت عقدة شهر يار الملك الذى ضبط فى إحدى الليالى زوجته الأولى بدور متلبسة بالزنا مع أحد عبيده فقتلها معاً

ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح ، ليتزوج غيرها فى الليلة التالية ، حتى زفت إليه فى النهاية شهر زاد التى احتالت للإفلات من القتل بأن تقص على شهريار قصة تترك لها بقية الليلة التالية أو تصلها بقصة أخرى ، وبذلك امتدت حياتها ألف ليلة وليلة كانت خلالها قد حملت من شهريار وأنجبت طفلا فى القصة الشعبية وعندئذ عز على شهريار أن يقتلها ويحرم منها طفلها فكف عن وحشيته واستبقاها حية . ولم يرق أدباءنا المعاصرين هذا الحل الشعبى للعقدة فراح كل منهم يتصور لهذه العقدة سبباً أو أسباباً يختار على أساسها نوع الحل الذى يرتضيه ويتمشى مع مزاجه الخاص ونوع ثقافته .

فالحكيم لايعرض لحقيقة السبب الذى تولدت عنه عقدة شهريار مما يحملنا على أنه يسلم بوقوع الخيانة الزوجية التى ترويها القصة الشعبية ، كما أنه لايصور لنا فى أحداث كيف برئ شهريار من عقدته فمسرحيته تبتدئ عند آخر مرحلة فى برء شهريار حيث لانعلم عن وحشيته غير آخر مراحلها وهو أمره بقتل زاهدة العذراء دون أن نتبين لذلك سبباً ، ثم تكليفه أحد السحرة بتعذيب إنسان بغمسه حتى فتحة فمه فى برميل ملىء بزيت السمسم وإخراجه منه بعد ذلك ليجف فى الهواء دون أن نتبين أيضاً أية حكمة من هذا التعذيب ، إلا أن تكون مجرد إشارات إلى ماكان قد انحدر إليه شهريار من وحشية فظة غليظة . وفيما عدا يقدم لنا توفيق الحكيم شهريار وقد أصبح عقلا خالصاً بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القبلية لينتهى إلى مرحلة العقل الصافى حيث يقول « شبعت من الأجساد ، شبعت من الأجساد ، لاأريد أن أشعر ، أريد أن أعرف » ، كما يقول « لقد استمتعت بكل شىء وزهدت فى كل شىء » وأما كيفية تطوره من مرحلة إلى أخرى من هذه المراحل فيكتفى المؤلف بأن يخبرنا بها إخباراً ، مثل قوله على لسان الوزير « أليست قصص شهر زاد قد فعلت بهذا الهمجى مافعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى » ، وقوله أيضاً لشهر زاد « وأى فضل يامولاتى ! ! فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير فى الأشياء ، » إشارة إلى فضل شهر زاد فى حل عقدة شهر يار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة

للتأمل والتفكير . ولقد صور المؤلف مراحل هذا التطور فى حوار سريع بين شهر زاد وشهريار يجرى على النحو الآتى :

شهر زاد : تريد أن تعرف من أنا ؟

شهر يار : نعم !

شهر زاد : (باسمة) أنا جسد جميل . . هل أنا إلا جسد جميل ؟ !

شهر يار : (يصيح) سحقاً للجسد !

شهر زاد : أنا قلب كبير . . . هل أنا إلا قلب كبير .

شهر يار : سحقاً للقلب الكبير !

شهر زاد : أتنكر أنك عشقت جسدى يوماً ! وأنك أحببتنى بقلبك يوماً

شهر يار : مضى كل هذا . . . مضى (كالمخاطب نفسه) أنا اليوم إنسان شقى .

وأما سبب هذا الشقاء فهو أن شهريار بتخلصه من الجسد والقلب قد تخلص من آدميته وأصبح كالمعلق بين السماء والأرض ، وقد صور المؤلف هذا الشقاء فى حوار يجريه بين شهرزاد وشهريار حيث تقول شهرزاد : «كل البلاء ياشهريار أنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه ، فيرد شهريار قائلا « إنى براء من الآدمية براء من القلب ، لاأريد أن أشعر ، أريد أن أعرف » ، وقد استحالت شهرزاد فى المسرحية إلى رمز المعرفة الكلية الشاملة التى لاتكشف عن نفسها النقاب ولاتسلم أسرارها لأحد وإنما قدمت لشهريار فى كل ليلة نتفة من ذاتها ، وشهريار يلخص بنفسه ماالتقطه من فتاتها بقوله عنها « قد لاتكون امرأة ! . . . من تكون ؟ . . . وإننى أسألك من تكون ! هى السجينة فى خدرها طول حياتها تعلم بكل ما فى الأرض كأنها الأرض . هل التى ماغادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين ، هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة . هى الصفية . لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة . وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين قضتها كأضرابها فى حجرة

مسدلة السجف ؟ ! ماسرها ؟ . . . أعمرها عشرون عاماً أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة فى مكان أم وجدت فى كل مكان ؟ ! . . إن عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف أهى امرأة تلك التى تعرف مافى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ » . ومالإن أيقظت شهر زاد فى نفس شهريار هذا النهم العارم إلى المعرفة حتى ظن أنه لن يصيب مايريد من تلك المعرفة إلا إذا أفلت من إطار المكان وضرب فى فجاج الأرض ، ولكن أنى له بهذا الإفلات ؟ وهو مشدود إلى مكانه بروابط الجسد والقلب ، فهو يعد العدة للسفر ولكنه لايذهب بعيداً ، بل يعود إلى شهر زاد كالطفل المسكين رغم ماتوهمه من أنه قد أصيب بمرض الرحيل وأصبح سندباداً آخر على نحو ماأوضح هو نفسه فى الحوار الذى يجرى بينه وبين شهرزاد على النحو التالى :

شهريار : أنسيت السندباد ياشهر زاد ؟ . . ألم يكن لسندبادك سبع سفرات متلاحقات ؟ . . .

شهر زاد : نعم مرض الرحيل !

شهريار : أصبت ! هو مرض الرحيل كما تقولين . . من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت » .

بل ويعلنها أنه يحس فى نفسه الآدمية بزوال صفة المكانية . ومع ذلك يعجز شهريار عن أن يفلت من إطار المكان بروابطه القوية كما عجز أهل الكهف من قبل عن أن يفلتوا من إطار الزمن وروابطه فنراه يعود إلى مكانه بل إلى حجر شهرزاد قائلا لها : « دعينى أتوسد حجرك كأنى طفلك أو زوجك . . هل أنا حقاً زوجك ؟ لست أصدق ! . . قولى إن هذا صحيح . ضمى ذراعيك حول عنقى . . ذراعاك من فضة ياشهرزاد . . . أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هى لى . . . لم لاتحدثينى عن حبك لو أنك تحبينى قليلا ؟ ؟ لكنك لاتحملين لى شيئاً من الحب . فتجيبه شهرزاد فى تهكم خفى : « أراك قد عدت إلى القلب والحب » وإذا بشهريار يكشف عن بؤسه واهتزاز ثقته بنفسه فى قوله « شهر زاد . . . أحس الآن كأنى سعيد . . . لكن . . لى رغبة أن أعرف مكانى من

قلبك . يساورنى أحياناً قلق . . . يخيل إلىَّ أنك عظيمة . . . عظيمة . . . عظيمة . ولا يمكن أن تنزلى إلى حب مثلى » فتمكر به شهرزاد من جديد وتسأله « ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا ؟ » وإذا به ينهار ويعود إلى رأس أمره وكأنه قد أصيب بنكسة كلية فيجيبها بقوله : « بى رغبة أن ألثم جسدك الفضى الجميل » وهكذا يظل شهريار الذى يريد أن يصبح عقلا خالصاً معلقاً بين السماء والأرض فهو يريد ولكن الحياة تأبى مايريد . وفى النهاية يرى المؤلف وترى معه شهرزاد أن شهريار بمحاولته الخروج من رحاب الحياة قد أصبح كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها علاج غير الاقتلاع لكى تتم الحياة دورتها المستمرة التجدد . وانصراف شهريار فى آخر المسرحية صامتاً كاسف البال هو رمز هذا الاقتلاع من الحياة . وبذلك يغلب توفيق الحكيم نداء الحياة على إرادة المعرفة فى مسرحية شهرزاد بينما غلب إرادة الفن على نداء الحياة بعد ذلك فى بجماليون ؛ ولا غرابة فى ذلك فالحكيم فى جوهره النفسى فنان قبل كل شىء بل وفنان رومانسى مشعشع .

والظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحى الحياة الإنسانية أو بمعنى أدق اتجاهات النفس البشرية ، التى يفصل بعضها عن بعض ويجردها فى شخصيات مسرحية . فهو فى مسرحيته هذه يجسد النزعة الجسدية فى شخصية عبد والنزعة العاطفية فى شخصية الوزير قمر ويجعل شهر زاد تنعكس فى كل منهما حسب طبيعته ، فهى بالنسبة للعبد جسد وبالنسبة للوزير قلب وأما بالنسبة لشهريار الشقى المعذب فهى كل ذلك أو حائرة بين كل ذلك ، لأنها حينا عقل خالص غامض وحينا جسد يود أن يلثمه وحينا قلب يود أن يعرف مكانه فيه ، لتردده الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة ، وبالرغم من الغموض الذى ينجم عن هذا التجسيد فى بعض المواقف إلا أننا عند التأمل لانلبث أن ندرك مهارة المؤلف فى استخدام هذه الرموز المجسدة للإيحاء بنزعات شهريار المتضاربة المتأرجحة . فالعبد الذى يلج على شهرزاد مخدعها أثناء غياب زوجها ويختفى خلف ستارة سوداء عند قدومه ماهو إلا رغبة شهريار الجسدية وقد سبقته بالعودة إلى شهر زاد حتى يعود هو بشخصه . والوزير قمر الذى انتحر قبل نهاية المسرحية

إنما انتحاره رمز لانقضاء الحياة داخل شهريار وتمهيد لاقتلاعه من تلك الحياة كما تقتلع الشعرة التى حل بها الشيب .

على هذا النحو حل توفيق الحكيم عقدة شهريار النفسية . وعلى هذا النحو أوضح أن الحل الذى انتهى إليه شهريار قد كان فيه حتفه النهائى . لأن الإنسان لايستطيع أن يعيش عقلا خالصا وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة . ومن حسن الحظ أن هذه الحياة نفسها قد أثبتت للحكيم بعد سنوات طويلة من المكابرة أن الفن هو الآخر لايستطيع أن يقوم بأود الحياة ولاينبغى أن ينفصل عنها . بل لاجدوى له فى الانفصال عنها كما توهم الحكيم فى مسرحية بجماليون .

وأما أديبانا الآخران المعاصران على أحمد باكثير وعزيز أباظة فقد تناول كلاهما هذه القصة الشعبية على أساس آخر . فنقطة البدء عندهما أن شهريار لم تخنه زوجته الأولى « بدور » فعلا ، وإنما خيل له ذلك نتيجة لضعف جنسى كان يتوهمه فى نفسه . فالعبد الذى ضبطه شهريار مع زوجته فى مخدعها كان عبداً خصيا ، يفصح على أحمد باكثير عن سر استدعاء الزوجة له فى مخدعها برغبتها فى تحريك غيرة زوجها الجنسية ، فانقلبت الحيلة خيانة زوجية فعلية فى وهم شهريار فكان ماكان من قتله للزوجة والعبد ثم انتقامه من كافة النساء . ولجأ باكثير فى حل عقدته إلى الطريقة الفرويدية المعروفة بأن جعل شهرزاد تعيد تمثيل نفس المأساة مع عبد خصى يعرفه شهريار حق المعرفة وما إن دهم شهريار شهرزاد مع العبد وتبين أنه كان واهماً حتى أخذت عقدته تنحل ، وبخاصة بعد أن أوضحت له شهرزاد أن خيانة زوجته الأولى المزعومة لم تكن إلا مجرد وهم منه كالوهم الذى أوشك أن يطغى على نفسه بالنسبة إليها .

وأما الشاعر عزيز أباظة فلم يلجأ فى حل عقدة شهريار إلى إعادة تمثيل المشهد الذى أصيب منه بتلك العقدة كما فعل على أحمد باكثير ، بل اكتفى بطريقة الإيحاء فأوجد فى مسرحية « شهريار » إلى جوار شهرزاد شخصية أخرى هى أختها

دنيا زاد واتخذ من شهرزاد رمزاً للعاطفة القلبية ومن دنيازاد رمزاً للشهوة الجسدية وجعل الفتاتين تتنازعان شهريار وكل منهما تحاول أن تجذبه نحوها . فشهرزاد تشيد بإنسانيته ورقة مشاعره . ودنيازاد تحرك من غرائزه وتعرض مفاتنها وتوحي إليه بكافة السبل بالثقة فى نفسه كرجل . ومازال به الفتاتان حتى تبددان مركب النقص الذى كان يعانى منه وإذا به فى النهاية لايعدل عن وحشيته الفظة فحسب . ويصاب بما يشبه التصوف الأخلاقى والدينى . ويعلن فى النهاية عزمه على الرحيل إلى الأرض المقدسة بالحجاز بعد أن انحلت عقدته .

وبمقارنة هذه المسرحيات الثلاثة . نحس بأن مسرحية باكثير أكثرها درامية وتشويقاً فى الأحداث . ومسرحية عزيز أباظة إقناعاً وأما مسرحية الحكيم فأكثرها غنى بالمعنى ووالإيحاءات الذهنية وأكثرها سبحاً فى جو الشعر الذى طرب له عضو الأكاديمية جورج ليكونت الذى يقول فى المقدمة التى كتبها لترجمتها الفرنسية «كان لابد من شاعر لكتابة هذه المسرحية وأن يكون هذا الشاعر شرقياً دقيق الحس خصب القريحة كتوفيق الحكيم ليرود الصعب فى مثل هذا العمل بهذا الوشى الفنى العربى البارع الذى لايزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش قبل أن يفتنه كل الفتون» .

القدرة والحكمة ـ سليمان الحكيم

يقول توفيق الحكيم فى تعقيب كتبه على الطبعة الثانية لمسرحية سليمان الحكيم التى نشرت لأول مرة سنة ١٩٤٣ وأعيد طبعها سنة ١٩٤٨ « اليوم فى نهاية عام ١٩٤٨ والطبعة الثانية موشكة على الظهور يخيل إلى أن مسرحية سليمان الحكيم قد غدت رمزاً لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا . . . إن الجنى المنطلق من القمم هو المتسلط الساعة على النفوس . . . إن القوة عمياء مانالها أحد حتى اندفع يدوس بها الآخرين . . . وإن القدرة مغرية ماملكها أحد حتى بادر إلى استخدامها فيما ينبغى ومالاينبغى . . . إن أزمة الإنسانية الآن . وفى كل زمان هو أنها تتقدم فى رسائل قدرتها أسرع مما تتقدم فى وسائل حكمتها » .

ويقول الحكيم أيضاً فى تقديم قصير لهذه المسرحية « بنيت هذه القصة على كتب ثلاثة : القرآن والتوراة وألف ليلة وقد سرت فيها على نهجى فى أهل الكهف وشهر زاد وبيجماليون من حيث استخدام النصوص القديمة والأساطير الغابرة استخداماً يبرز صورة فى نفسى « لاأكثر ولاأقل » . وبالفعل استخدم الحكيم ماورد فى القرآن عن ملكة سبأ وعن الهدهد والجن والقصر الممرد الذى شاده سليمان لبقيس وسخر الجن فى تشييده وإحضار أحد الجن لعرش بلقيس من سبأ إلى أورشليم فى طرفة عين . كما استخدم ماورد فى ألف ليلة عن الصياد والقمقم الذى كان سليمان قد سجن فيه أحد الجن وهو الجنى داهش بن الدمرياط الأداة الرئيسية للقدرة فى يد سليمان . وأما التوراة فروحها الشعرية سائدة فى المسرحية كلها ، بل لقد أخذ توفيق الحكيم من نشيد الإنشاد لسليمان صفحات بأكملها ، والظاهر أن إعجاب توفيق الحكيم بالروح الشعرية المرهفة والصور المبتكرة فى هذا النشيد لاحد لها لنراه يعيد كتابته وينشره فى كتاب مستقل سنة ١٩٤٠ ثم يعود إلى

الاقتباس منه فى هذه المسرحية حيث نراه يجرى على لسان سليمان فى التغنى بجمال بلقيس ماقاله سليمان فى الفاتنة شوليت فى نشيده : مثل قوله : « ماأجمل قدميك وساقيك ! . . . إن حبك أشهى من الخمر وشذاك أطيب من كل عطر . شفتاك تقطران العسل ياحماتى (يشم طويلا) ثيابك يتضوع منها أريج مثل أريج لبنان . أنت جنة مغلقة . أنت نافورة انبثق ماؤها على صورة فردوس عرس فيه الزمان وتدلت العناقيد ورقصت الزهور والرياحين من مر وعود وناردين وكل شجر يجعل منه البخور . ماأجملك ياحبيبتى ! عيناك مثل بحيرات حشبون . وثدياك أيلان بل توأمان من بطن غزالة . وعنقك برج من عاج . وشعرك كأنه الأرجوان قد شدت خصلاته وثاق ملك ! . . . أنت نخلة وثدياك العناقيد . . . فليكن مثل عناقيد الكرم . وعطر أنفاسك مثل رائحة التفاح وفك مثل أطيب الخمر . . . » .

وأما الهدف أو الفكرة التى استخدم المؤلف كل هذه المادة الأولية لإبرازها فهى كما قال هو نفسه : « إغراء القدرة لمالكها على إساءة استخدامها . واعتقاده أنه يستطيع أن يصل بها إلى كل شىء حتى ولوكان هذا الشىء هو امتلاك القلب البشرى . فسليمان بالرغم من تمتعه بألف جارية حسناء من كافة الأجناس يضمهن قصره إلا أنه يريد قلب بلقيس التى راعه جمالها . ويسخر فى ذلك الجن داهش بعد خروجه من القمقم . فيفتن داهش فى إدهاش بلقيس بإحضار عرشها من سبأ وتشييد قصر لها أرضيته من بللور تحسبه بلقيس ماء . غير أن بلقيس كانت تحب أحد أسراها واسمه « منذر » ، وقد اصطحبته معها فى زيارتها لسليمان لأنها لاتطيق فراقه ، وهى الأخرى تحسب لكونها ملكة أن منذر سيستجيب لحبها ، بينما منذر يحب فى الحقيقة وصيفتها المتواضعة الجميلة شهباء التى تكتم حبها له مضحية بنفسها فى سبيل ملكتها بلقيس . وعندما يحس سليمان بأن قلب بلقيس مشغول بحب منذر يستخدم الجن داهش ليسترد هذا القلب وفتن داهش فى استخدام قدرته فيسحر منذر تمثالا حجرياً يضعه داخل حوض من البللور . ويوحى إلى بلقيس بأن منذر لن يعود إنسانا كما كان إلا إذا ملأت الحوض بدموعها . ولاتتردد بلقيس فى ذرف هذا الدمع حتى يمتلىء جزء كبير من الحوض ويوشك ماء الدمع أن يصل إلى قلب منذر غير أن الجنى يوحى إلى سليمان عندئذ

بأن يصرف بلقيس عن الحوض ثم يدخل الجنى مع شهباء فى حوار يشجعها فيه على إعلان حبها لمنذر وذرف الدمعتين اللتين سيصلان إلى قلبه وبها تعود إليه الحياة . ويكون للجنى ماأراد . ولايكاد منذر يعود إنسانا حتى يعلن حبه الحار لشهباء . وتعلم بلقيس بهذا الحب فتستسلم ألأمر الواقع ، ولكنها مع ذلك لاتستطيع أن تمنح سليمان غير صداقتها . ثم ترحل عائدة إلى مملكتها تاركة سليمان جالساً على مقعد ومتكئاً على عصاه فى سبات يحسبه أتباعه من الإنس والجن نوعاً عادياً . بينما هو الموت الذى لم تظهر حقيقته إلا بعد ماأكلت الأرضة عصاه فتهشمت وسقط سليمان كله تراباً . وبذلك انهزمت القدرة الغاشمة التى أفلتت من زمام الحكمة فضلت وظنت أنها قادرة على كل شيء حتى أكلتها الأرضة فى النهاية . ولعلنا نستطيع أن نستشف فكرة المسرحية كلها من هذا الحوار الهادئ الذى يجرى بين سليمان وبلقيس فى المنظر السادس منها :

سليمان : إنى عجزت عن نفعك ونفع نفسى ! . . . فى يدى القدرة الهائلة . . . فى يدى الأعاجيب والعبقرية والمواهب . . . فى يدى الكنوز . . . أنا المسيطر على الجن والإنس . . . والرجال والأموال . . . ومع ذلك . . . هل أجدى لى كل هذا شيئاً أمام قلبك .

بلقيس : حقاً ياسليمان . . . إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى . . .

سليمان : أجل يابلقيس . . .

بلقيس : أعجوبة موصدة أمام القدرة .

سليمان : وأمام الحكمة .

بلقيس : نعم .

سليمان : بماذا إذن تفتح مغاليقها .

بلقيس : لست أدرى .

سليمان : نعم . . . هناك شيء واحد مفتاحه فى يد الرب وحده .

بلقيس : يدهشني أنك كنت تجهل ذلك ياسليمان .

سليمان : هي القوة يابلقيس . . . تعمى بصائرنا أحيانا عن رؤية عجزنا الآدمي وتنسينا مامنحنا من حكمة . . . وتزين لنا المضي في كفاح لاأمل لنا فيه . . . ماظنك بي بعد اليوم . . . مالون ابتسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان .

بلقيس : لاتخش شيئاً . . . إني أفهمك وأدرك ماأنت فيه .

سليمان : آه يابلقيس . . . ليس يخشى على الحكمة من شيء غير القدرة .

بلقيس : هذا صحيح ياسليمان .

هذه هي مسرحية سليمان الحكيم التي كانت نواتها القصصية تجرى في مجال المعجزات الدينية . وقد أراد توفيق الحكيم أن يتخذ من هذه المعجزات ظواهر لقدرة الإنسان الخارقة . ثم ليظهر عجز هذه القدرة أحياناً كثيرة . وقد اختار لإظهار هذا العجز لقلب البشرى وعلى نحو أخص عاطفة الحب التي لم يقل أحد إنه من الممكن أن تنال بالقوة . حتى ولو استخدمت تلك القوة بمنتهى الحكمة . فنقص الحكمة أو القصور في استخدامها ليس بسبب المأساة التي نزلت بسليمان . وغاية مايتصل بالحكمة في هذه المأساة هو أنها لم تبصر صاحب القدرة بالمدى الذى يستطيع فيه استخدام قدرته بحيث لايمدها إلى مجال القلب وعواطف البشر . والبحث عن الحب ليس شراً في ذاته ولا لوم على الإنسان إذا سعى إليه بكل وسيلة . وإنما يلام الإنسان إذا استخدم قدرته لأغراض شريرة وعندئذ تصبح المقابلة بين القدرة والحكمة وتستقيم القضية العامة التي تحدث عنها المؤلف في تعقيبه على الطبعة الثانية لهذه المسرحية . وهي قضية ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق كثيراً ازدياد حكمته مما ينزل بالإنسانية كلها الكوارث والمحن . على نحو مانشاهد اليوم من التهديد باستخدام قوى التدمير التي اكتشفها العلم الحديث في إبادة البشر وتدمير كنوزهم وثرواتهم الطارف منها والتليد .

الحقيقة والواقع - أوديب ملكا

تقول أسطورة إغريقية قديمة إن لاووس ملك مدينة طيبة اليونانية تنبأت له العرافة بأنه سيرزق من زوجته جوكاستا ولداً يقتله ويتزوج من أمه ويستولى على العرش . ورزق بالفعل هذا الولد . فأوثق قدميه ودفعه إلى راع ليلقى به فى الجبل حيث يموت وبذلك يتخلص من النبوءة . وتورمت ساقا الطفل من الوثاق فسماه الراعى أوديب أى المتورم الساقين فى اللغة الإغريقية القديمة . وأشفق الراعى على الطفل فلم يطرحه فى الجبل بل أعطاه إلى راع آخر ليربيه فحمله هذا الراعى الأخير إلى بوليب ملك مدينة كورنثة وزوجته نيروب المحرومين من الولد فتبنياه وأحباه وأكرما تربيته وأعداه لولاية عهدهما . وبادلها أوديب حباً بحب حتى كان يوم عرف فيه بنبوءة العرافة التى زعمت أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه ويجلس على العرش . وهاله أن يحدث ذلك وأن يقتل بوليب ويتزوج من نيروب فقرر أن يغادر المدينة حتى لايقع فى مثل هذا المحظور . وغادرها فعلا إلى حيث لايعلم . وإذا به يلتقى فى أحد مفارق الطرق برجل على عربة ومن خلفه خمسة أتباع اشتبك معهم فى معركة لزحمتهم الطريق . وقتلهم جميعاً فيما عدا راع من الأتباع لاذ بالفرار . ولسوء حظه وتنفيذاً لحكم القضاء كان الرجل الممتطى العربة هو أبوه الحقيقى لاووس ملك طيبة الذى كان فى طريقه إلى معبد الإله أبو للو فى مدينة دلف ليستشير عرافة هذا المعبد فى بعض أموره . وواصل أوديب السير دون أن يعلم عن شخصية من قتل شيئاً حتى أشرف على أسوار مدينة طيبة فسمع أهل هذه المدينة يشكون فى فزع بالغ من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ضار . يلقى الواحد منهم فيسأله عن لغز لايستطيع حله فيصرعه الوحش لتوه . فتطوع أوديب للقاء هذا الوحش . وسأله الوحش الذى سموه أبا الهول عن حيوان

يمشى فى الصباح على أربع وعند الظهيرة على اثنين وفى المساء على ثلاثة . فأجابه أوديب على الفور بأن هذا الحيوان هو الإنسان الذى يحبو طفلا ويسير على قدميه رجلا ويتوكأ على عصا شيخاً . وما إن حل أوديب هذا اللغز حتى فقد الوحش قوته وانتحر بإلقاء نفسه فى أمواج البحر . وقيل بل قتله أوديب بسيفه . ثم دخل أوديب مدينة طيبة فاستقبل فيها الأبطال وقرر أهلها توليه العرش الذى خلا بموت لاووس وتزويجه من جوكاستا أرملة الملك السابق . وبذلك تحققت النبوءة المشئومة كاملة بقتل أوديب أباه الحقيقى لاووس وزواجه من أمه الحقيقية جوكاستا وتوليه عرش طيبة . وأنجب من جوكاستا أطفالا كانوا له إخوة وأبناء فى نفس الوقت . ولم يستطع أوديب أن يفلت من حكم القضاء . وبالرغم من أن ماحدث كان تنفيذاً لإرادة الآلهة - إلا أن نفس الآلهة صبت نقمتها على المدينة واعتبرتها مدينة دنسة . فأرسلت على أهلها طاعوناً فتك بهم فتكا ذريعاً . وكان ذلك بعد مضى سبعة عشر عاماً من تولى أوديب العرش . فضج شعب طيبة بالشكوى وأرسل يستشير العرافة من جديد فقالت العرافة : إن الطاعون لن يكف عن المدينة مالم تتطهر المدينة من دنسها بالتخلص من قاتل ملكها السابق لاووس . واجتمع الكهان وطالبوا أوديب بالبحث عن هذا القاتل . واستجاب أوديب كملك صالح لطلب شعبه فأخذ يجرى تحقيقاً . فإذا بالشواهد والأدلة تتراكم ضده شخصياً شيئاً فشيئاً وهو يجاهد للتخلص أو الإفلات من الحقيقة الصاعقة التى تضيق عليه الخناق شيئاً فشيئاً . حتى انهار فى النهاية وسلم بأنه القاتل الدنس . وأنه قد تزوج من أمه واغتصب عرش أبيه . وعندئذ فقأ عينيه حتى لايعود يرى جوكاستا ولاأبناءه ثمرة علاقته الدنسة بأمه . بينما شنقت جوكاستا نفسها . وغادر أوديب مدينة طيبة متوكئاً على عصاه تسحبه ابنته أنتيجونا حتى استقر به المقام فى غابة زيتون بضواحى آتينا . وفى هذه الغابة مات وأقيم له معبد دفن به فى آتينا .

هذا هو ملخص تلك الأسطورة العاتية على نحو مااستخلصها علماء الأساطير القديمة من روايات الإغريق القدماء ومن أقوال شعرائهم ومؤرخيهم .

ولقد كان من الطبيعى أن تغرى هذه الأسطورة كبار شعراء التراجيديا من الإغريق القدماء . وبالفعل وصلتنا مسرحيتان للشاعر سوفوكليس إحداهما بعنوان

« أوديب ملكا » والثانية بعنوان « أوديب فى كولونا » وكولونا هى ضاحية آتينا التى أوى أوديب بعد مأساته إلى غابة الزيتون فيها مع ابنته أنتيجون .

ومنذ عصر أرسطو اعتبرت مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس أروع ماأنتجت عبقرية بشرية من مسرحيات وأقواها من الناحية الدرامية حتى رأينا أرسطو نفسه يرى فيها المثل الأعلى للتراجيديا ويتخذ من تحليله لها أساساً لما وضع لهذا الفن من أصول لايزال لها أثرها القوى حتى اليوم . وقد دون أرسطو هذه الأصول فى كتابه « فن الشعر » . ويكاد يكون هناك إجماع إنسانى على أن أحداً من الشعراء أو الناثرين لم يكتب حتى اليوم بما فيهم شكسبير وغيره مسرحية تبلغ الذروة الدرامية التى بلغها سوفوكليس فى أوديب ملكا . وذلك لأن سوفوكليس استطاع أن يركز فيها صراعا لامثيل لعنفه بين الإنسان الخير الورع البرىء من الدنس وبين قضاء الآلهة الظالم . وقد فعل أوديب كل مايستطيعه إنسان للهروب من هذا القضاء المنحوس الذى لاحقه حتى أرداه فى الإثم والدنس . ثم أخذ أوديب يصارع الحقيقة الغازية بكل مايملك من قوة وذكاء إلا أنها سحقته فى النهاية .

ودفع الطموح عدداً كبيراً من الشعراء والناثرين القدماء والمحدثين إلى محاولة استخدام هذه الأسطورة بعد سوفوكليس فى كتابة مسرحيات جديدة . فكتب الفيلسوف سنيكا باللاتينية وكتب الشاعر الكلاسيكى كورنى بالفرنسية كما كتب فولتير فى القرن الثامن عشر مسرحية أخرى شعراً باسم « أوديب » ولكنهم فشلوا جميعاً فى الصعود أمام سوفوكليس . وطوى الزمن مسرحياتهم . ومع ذلك لم ييأس لاحقوهم فى جميع بلاد العالم . فى الآداب المعاصرة كتب الشاعر الإنجليزى ييتس والشاعر الألمانى هوفمان ستال . كما كتب الأدباء الناثرون « سان جورج دى بوهلين » و« جان كوكتو » و « أندريه جيد » الفرنسيون مسرحيات عن أوديب أيضاً . وإن سمى جان كوكتو مسرحيته باسم « الآلة الجهنمية » . بل لقد أحصى الأستاذ السويسرى الجامعى الميسو لويس دى مارينياك دى مارينياك المتخصص فى آداب اللغة اليونانية القديمة . وفى تراجيديا أوديب بالذات تسعاً وعشرين مسرحية فرنسية عن أوديب ، كما أحصى فى نفس

كتابه الضخم عن هذه المأساه عشرات من المسرحيات التى كتبت عن نفس الموضوع بمختلف اللغات العالمية . وكتب هذا الأستاذ الكبير مقدمة للترجمة الفرنسية لمسرحية الملك أوديب لكاتبنا توفيق الحكيم . وفى هذه المقدمة التى نقلها إلى العربية الأستاذ عبد الرحمن صدق ونشرت فى نهاية الطبعات الجديدة للمسرحية مع تعقيب لتوفيق الحكيم نفسه . نرى الأستاذ ديماريناك يستعرض خلاصة المحاولات التى بذلت لمعارضة سوفوكليس محاولا أن يلتمس الأعذار لفشل كل هذه المحاولات بما فيها محاولات كاتبنا توفيق الحكيم الذى يختم تعقيبه بقوله « إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقاً . بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحيان كما لوكنا نريد بعنب جديد أن نصنع منه للتو خمرة معتقة . . هناك ولاشك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يجعل له مذاقاً لايضاهى . ثم يختم تعقيبه بقوله . أما بعد فحسبنا أن حاولنا الصعب من الأمور . ونحن نعلم كل العلم أن الذى ينتظرنا فى نهاية الطريق هو الإخفاق . . . إن أجزل الأجر هو أحياناً العمل نفسه لانتيجته . . . وماأعظم الأجر الذى نلته والثمر الذى تساقط علىَّ بمجرد مكثى بضع سنين فى ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار « تراجيدياسوفوكليس » .

وفى المقدمة الطويلة الضافية التى كتبها توفيق الحكيم لمسرحية « الملك أوديب » يتحدث المؤلف عن أسباب إهمال العرب القدماء لأدب اليونان المسرحى وعدم ترجمة شىء منه ثم عدم معرفتهم لهذا الفن الأدبى على الإطلاق بالرغم من ترجمتهم وتنميتهم للفلسفة الإغريقية القديمة ومزج قيمها الفكرية بقيم الإيمان الروحى بما أكسب الفلسفة الإسلامية أصالتها فى نظر الأوربيين أنفسهم . ثم يقول توفيق الحكيم إنه لاسبيل إلى تأصيل فنّ الأدب المسرحى فى أدبنا العربى الحديث إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية . ولهذا استمد توفيق الحكيم موضوع مسرحية « براكسا أو مشكلة الحكم » من شاعر الكوميديا الأكبر عند الإغريق القدماء « أرستوفان » . ثم عكف توفيق الحكيم — فيما يقول — أربع سنوات على دراسة وتحليل مسرحية سوفوكليس وعدد كبير من المسرحيات التى كتبت قديماً وحديثاً فى معارضته . وحاول أن يعالج هذه

الأسطورة علاجاً جديداً يتفق مع مبادئ الإسلام من جهة ومع نظريته الخاصة إلى الحياة من جهة أخرى .

أما عن تعاليم الإسلام فقد رأى توفيق الحكيم كمسلم أنه لايستطيع أن ينسب إلى الإله إرادة شريرة ماكرة كالإرادة الظالمة التى ألزمت أوديب قضاءه المنحوس . ولذلك نراه يفسر فى مسرحيته بمهارة فائقة مازعمه سوفوكليس من أن ماتردى فيه أوديب من إثم إنما كان تنفيذاً لحكم القضاء والقدر . فزعم توفيق أن الذى دبر هذه المأساة إنما كان كاهناً أعمى يسمى تريسياس نقم على لاووس ملك طيبة وأسرته وأراد أن يعمل لكى ينتقل الملك إلى غير هذه الأسرة فأوهم لاووس بأن العرافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه ويلى العرش . وذلك حتى يحرم لاووس نفسه من ولى لعهده . كما أن تريسياس هو الذى أوحى للراعى بألا يلقى بالطفل إلى التهلكة فى الجبل » وهو فى النهاية الذى ظل يتابع خطوات أوديب ويدبر المكائد فيزعم مثلا أن الحيوان الذى قتله أوديب لم يكن أبا الهول . بل كان فى الحقيقة أسداً عادياً استطاع أوديب أن يصرعه . وقد اتخذ تريسياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهد بها لتولى أوديب العرش مكافأة له من شعب طيبة على بطولته . وإذن فالإله ليس شريراً ولا يمكن أن يدبر كل هذا الشر لأوديب . والشر لاينبع إلا من البشر ومايصيبهم من هذا الشر فهو من أنفسهم . ولقد كشف أوديب نفسه كل هذه الأسرار منذ الفصول الأولى من مسرحية الحكيم . وبذلك لم تعد هنالك دراما على الإطلاق . ولامحل للدراما إذا انكشف السر وضاع عنصر التشويق وزهق الصراع .

وفى سبيل هذا التفسير البارع الذى لايستطيع مثله إلا أحد كبار رجال المخابرات دق المؤلف أول إسفين خطير فى مسرحيته عند مازعم فى مطلعها أن أوديب لم يهرب من كورنثا خوفاً من أن يقتل الملك الذى تبناه وأكرمه حتى ظنه أباه الحقيقى . ويتزوج من الملكة ويستولى على العرش . بل جعله يغادر كورنثا بحثا عن حقيقة مولده بعد أن سمع من بعض أهل المدينة أنه ليس ابناً شرعياً للملك والملكة بل ابناً بالتبنى . وذلك بينما جعله سوفوكليس يغادر المدينة خوفاً

من الإثم الذى قضت الآلهة بأن يتردى فيه فأكسبه سوفوكليس عطفنا البالغ بل محبتنا له منذ مطلع مسرحيته . ولذلك بلغت فجعيتنا فيه الأعمق عندما دهمته الحقيقة وضيقت عليه الخناق فاستسلم لها وكفر عن آثامه التى لاذنب له فيهابفقء عينيه والتشرد فى الأرض .

ومع كل ذلك فإن توفيق الحكيم لم يرتب أحداث مسرحيته ولم يطورها ويصل بها إلى قمة التأزم ثم الانفراج على أساس التفسير الإنسانى المسطح الذى قدمه منذ مطلع المسرحية بل أهمل متابعة هذا التفسير واستخلاص نتائجه إهمالا تاماً وكأنه لم يقدمه . ليعود ثانية فيحمل أوديب على إجراء تحقيق أشبه بتحقيق وكلاء النائب العام عن قاتل لاووس الذى يدنس وجوده المدينة ويجلب لها الطاعون فيهتدى أوديب إلى العثور على الراعى الذى حمله إلى الجبل والراعى الآخر الذى قدمه إلى ملكى كورنثة . وفى النهاية يتضح أن أوديب هو الشخص الدنس الذى قتل لاووس أباه وتزوج من أمه وتولى الملك فى طيبة . وعندئذ لم يكن مفر من أن يختتم الحكيم مسرحيته بنفس الخاتمة المقنعة المؤثرة التى اختتم بها سوفوكليس مسرحيته . ولكن الحكيم لم يفعل بل توهم نوعاً غريبا من الصراع سماه الصراع بين الحقيقة والواقع وهو صراع روى الحكيم قصته فى مقدمة المسرحية فقال فى معرض الحديث عن مسرحية سوفوكليس : « إنى قد تأملتها طويلا فأبصرت فيها شيئاً لم يخطر قط على بال سوفوكليس . . . أبصرت فيها صراعاً لافقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا . بل أبصرت عين الصراع الخفى الذى قام فى « مسرحية أهل الكهف » . هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا بل هى حرب أخرى خفية قل من التفت إليها . حرب بين « الواقع » وبين « الحقيقة » بين الواقع رجل مثل مشلينا عاد من الكهف فوجد برسكا فأحبها وأحبته وكان كل شىء مهيأ يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا الواقع الجميل . تلك هى الحقيقة . . . حقيقة هذا الرجل مشلينا أنه اتضح لبرسكا أنه كان خطيباً لجدتها . . . لقد جاهد الحبان كى ينسيا هذه الحقيقة التى قامت تفسد

عليهما الواقع ولكنهما عجزا بواقعهما الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذى يسمى الحقيقة . أوديب وجوكاستا ليسا هما أيضاً سوى مشلينا وبرسكا . لقد تحابا هما أيضاً فأفسد بينهما علمهما بحقيقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر . إن أقوى خصم للإنسان دائما هو شبح ! يطلق عليه اسم الحقيقة هذا هو باعثى على اختيار « أوديب » بالذات .

ولكن . ياهولها من فكرة ! استند توفيق الحكم على هذا الصراع التجريدى ليجرى فى الفصل الثالث والأخير من مسرحيته بين أوديب وجوكاستا حواراً تشمئز منه النفس . حيث راح أوديب يحاول إقناع أمه باستمرار العلاقة الآثمة بينهما باسم الواقع الذى لايريد أن يترك الحقيقة تحطمه بعد أن برح الخلفاء وأسفرت الحقيقة عن وجهها المذهل وظهر لأوديب وجوكاستا والإنسانية كلها أن الولد متزوج من أمه . ومع ذلك يصر هذا الابن البشع على غرامه بأمه ويدعوها إلى أن تهرب معه بعيداً عن طيبة ليواصلا حياتهما الآثمة .

جوكاستا : أوديب ! يا . . . لست أدرى كيف أناديك .

أوديب : نادنى بأى وصف شئت ! . . . فأنت جوكاستا التى أحبها . ولن يغير شيء مما بقلبى . . . فلأكن زوجك أو ابنك . فماتستطيع الأسماء ولاالصفات أن تبدل مارسخ فى القلوب من العطف والود . . . ولتكن أنتيجونا وإخوتها أولاداً لى أو أشقاء فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير فى نفسى ماأكن لهم من الحنان والحب . . . أعترف لك ياجوكاستا أنى تلقيت الضربة وكدت بها أنوء ولكنها مااستطاعت قط أن تجعلنى أبدل شعورى نحوك مرة واحدة ! . . . فأنت هى جوكاستا دائماً . ومهما أسمع من أنك أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئاً هو أنك عندى دائماً جوكاستا » .

وعندما تخبره جوكاستا أنه لاسبيل للفرار من الحقيقة ولايمكن استمرار الحياة الزوجية بينهما يخاطبها قائلا : « انهضى معى ولنضع أصابعنا فى آذاننا ولنعش فى الواقع فى الحياة التى تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة . سأرغمك على

الحياة سأحرسك الليل والنهار . ولن أسمح لشيء أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا ! سأترك الملك والقصر . ونرحل معاً بصغارنا من هذه البلاد » .

وعندما تضع جوكاستا نهاية لهذا الحوار السخيف الذى يستحق البتّر بشنق نفسها . يخبرنا أوديب أنه يفقأ عينيه لاتكفيراً عن إثمه بل لكى يبكى جوكاستا الّتى يعشقها غراماً بالدم بدلا من الدموع . وبذلك لايحظى منا أوديب بأى عطف أو انفعال بل يزيدنا تفسيره لفقء عينيه اشمئزازاً . فضلا عن اشمئزازنا السابق من حواره مع جوكاستا بعد كشف الحقيقة . وهذه هى النتائج الّتى وصل إليها الحكيم من صراعه التجريدى بين مايسميه « الواقع » و « الحقيقة » وهى نتائج لاتبدوا أكثر إقناعا من نتائج الصراع المماثل الذى يزعم أنه قد دار فى قصة ميشلينا مع برسكا فى مسرحية « أهل الكهف » بل إن نتائج هذا الصراع فى مسرحية أوديب الملك قد جاءت نتائجه مثيرة لأكبر اشمئزاز وإن تكن جوكاستا لحسن الحظ قد وضعت حداً لذلك الصراع العجيب بإقدامها على الانتحار . وإن لم يمنع ذلك المسرحية كلها من الانهيار بسبب الانهيار الأخلاقى الشنيع الذى انحدر إليه بطلها أوديب . ففقد عطفنا بل وأثار اشمئزازنا بينما لايستطيع أحد أن يخرج من مشاهدة مسرحية سوفوكليس إذا أجيد إخراجها وتمثيلها إلا والدموع تتساقط فوق خديه أو تتساقط فى قلبه على أقل تقدير .

وبالرغم من هذا التجريد المسرف الذى يرى فيه الحكيم أصالته فإن الحكيم يحدثنا فى مقدمته أنه لم يرد أن يجعل من مسرحيته مسرحية ذهنية خالصة بل أراد أن يحتفظ لها بعناصرها الدرامية المثيرة فيقول بعد حديثه عن مسرحية أندريه جيد « على أن الجلال الذى أحاط به أندريه جيد قصته لم يمنعنى من رفض طريقته فى الأداء . فهو جلال فكرى محض يمتع أمثالى من محبى الفكر المجرد ولايرى فيه بأساً أولئك المتذوقون لآثار المسرح الذهنى . ولو أنى تناولت أوديب منذ عشر سنوات لجردتّها أنا أيضاً من كل شيء إلا مما أردت أن أصب فيها من آراء . هكذا فعل فى عام ١٩٣٩ بقصة « مشكلة الحكم » الّتى وضعتّها على أساس أرستوفان ثم فى قصة بجماليون . ولكنى اليوم أريد أن ألقى بالا إلى عناصر التمثيلية من حيث هى شيء يعرض على النظارة . لقد تساءلت أمام قصة أندريه جيد لماذا لم يحتفظ

لمأساة أوديب بجلالها المسرحي . لكأنه قد استل عامداً كل مافيها من قيمة درامية بلا موجب أحياناً . فهذا التحقيق الذى قام به أوديب للكشف عن الحقيقة . هذا التحقيق الذى رأيت فيه أنا المحقق القديم غاية البراعة فى إدارة دفته ومناقشة شهوده . ورأى فيه النظارة على مدى القرون مشهداً مسرحياً من أشد المشاهد تأثيراً فى النفس وتعليقاً للأنفاس . لماذا اختزله جيد هذا الاختزال واقتضبه وطواه كما يطوى اللغو من الكلام ومضى بفكرته يسير بها إلى العقل صعداً دون سند من المواقف المثيرة ؟ أمن الخطأ إذن أن نسمى قصة جيد مأساة ؟ إنه ماقصد أن يعرض علينا تراجيديا فى جمالها الفنى وجلالها العاطفى . ماذا يمكنى أن نسمى عمله هذا إذن ؟ . . . أغلب ظنى أنه « تعلقات فكرية » على أوديب سوفوكليس أو أنه تراجيديا ذهنية نزعت منها كل عناصر التراجيديا بالمسرحية . لذلك حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية . وكان عنائى كله فى أن أعنى كل أثر لتفكير يظهر فى الحوار حتى لايطغى على الموقف أو يضعف من الحركة . كان جهدى هو أن أخفى الفكرة فى تلابيب الحركة وأن أطوى اللب فى أعطاف الموقف على أنى صادفت من الصعاب مالاأعتقد أنى اجتزته » وهذا الاعتراف الأخير من توفيق الحكيم صادق كل الصدق . فمسرحية « الملك أوديب » تعتبر من أضعف المسرحيات لابالنسبة لسوفوكليس وأمثاله بل وبالنسبة لتوفيق الحكيم نفسه . وكيف يريد أن يحتفظ لها بقوة درامية بعد أن ابتدأ مسرحيته بتفسير كافة أسرارها ومفاجآتها . ثم ترك هذا التفسير ليبدأ تحقيقاً سطحياً مسطحاً لانظنه خيراً من تحقيق أندريه جيد . مع أن مرحلة التحقيق والكشف عن الحقيقة ومقاومة أوديب لها ومحاولته الفرار منها ثم استسلامه لها فى النهاية هى التى تكون العصب الدرامى الصلب لمسرحية سوفوكليس الخالدة فضلا عن أن توفيق الحكيم قد أفقدنا كل عطف على أوديب بل وجعله يثير اشمئزازنا بذلك الصراع التجريدى المزعوم الذى سماه المؤلف الصراع بين « الحقيقة » و « الواقع » ونتائجه المخزية . فلا المسرحية نجحت من الناحية الدرامية . ولاهى استقامت من الناحية الذهنية التجريدية . وكان فشلها تاماً مطبقاً .

ايزيس بين الواقع والمثال

يقول توفيق الحكيم فى « البيان » الذى نشره فى مسرحيته « إيزيس » الصادرة سنة ١٩٥٥ أن شخصية إيزيس الأسطورية الفرعونية كانت تراوده منذ أن كتب مسرحية « شهرزاد » سنة ١٩٣٠ وأن الإشارة إليها قد وردت فعلا فى تلك المسرحية القديمة . كما يعقد فى بيانه مقارنة سريعة بين إيزيس الفرعونية . وپنيلوب اليونانية القديمة . فپنيلوب كما هو معروف كانت زوجة لأوليس ملك جزيرة إتاكا اليونانية وأحد أبطال حرب طروادة . وقد خلد هوميروس مغامراته الخارقة أثناء عودته من طروادة فى آسيا الصغرى إلى جزيرته بعد انتهاء الحرب فى ملحمته الشهيرة الأوديسا . وذكر فيها كيف أن الزوجة الوفية پنيلوب كانت تراوغ الطامعين فيها وفى عرش زوجها من أمراء إيتاكا وأبطالها وتعدهم بأن تختار منهم زوجاً بعد أن تفرغ من ثوب كانت تنسجه . وهم يؤكدون لها أن زوجها لن يعود وأن البحر قد ابتلعه . وأخذت تنقض فى الليل ماتنسجه فى النهار من الثوب إلى أن عاد زوجها فأنقذها وأنقذ عرشه من الطامعين فيه . ويرى توفيق الحكيم أن الزوجة اليونانية كان موقفها سلبيا بينما كان موقف إيزيس الفرعونية إيجابيا فعالا .

ومنذ سنة ١٩٣٠ حتى سنة ١٩٥٥ كان فن توفيق الحكيم قد تطور أو على الأقل أراد له صاحبه أن يتطور وأعلن هذا الرأى فى مقدمته لمسرحية « أوديب الملك » التى كتبها فى سنة ١٩٤٩ كما رأينا . حيث كتب ينتقد مسرحية أندريه جيد عن نفس الموضوع ويصفها بأنها مجرد تعليقات فكرية على أسطورة أوديب ويتساءل لماذا لم يحتفظ جيد للأسطورة بتأثيرها الدرامى ومواقفها التمثيلية . ثم أعلن أنه قد حرص أكبر الحرص على أن يحتفظ فى مسرحيته « أوديب الملك »

بالعناصر الدرامية والتمثيلية للأسطورة . أى أنه قد أعلن بذلك عدوله عن الاتجاه الذهنى الخالص و « المطلق من المعانى » فى معالجته للموضوعات الأسطورية ذاتها . وإذا كنا قد لاحظنا أن ماأراده توفيق الحكيم وأعلن عنه فى مقدمته قد كان شيئا ومافعله عند كتابة مسرحيته قد جاء شيئاً آخر فلااستقام له الطابع الدرامى ولا استقام له الطابع الذهنى — فإننا نلاحظ على العكس من ذلك أنه قد نجح إلى حد بعيد فى اتجاهه الجديد فى مسرحية « إيزيس » التى جردها بقدر المستطاع من أحداثها الأسطورية الخارقة ليدنو بها من إمكانيات الواقع الذى قد تبدو بعض جوانبه خارجة عن المألوف . ولكنها مع ذلك لاتصل إلى حد الخوارق الأسطورية . ولم يخلط بين الاتجاهين الإنسانى الواقعى والأسطورى الغيبى كما فعل فى مسرحية « الملك أوديب » .

وإذا كانت أسطورة أوزوريس ترمز فى الديانة المصرية القديمة إلى الصراع بين الخير فى شخصية أوزوريس إله الخصب والنماء وبين الشر فى شخصية أخيه ست الإله المستغل الجشع الذى لايتورع عن شىء فى سبيل طموحه الشخصى للسيطرة وتولى الحكم . كما ترمز لفكرة البعث وبخاصة بعث الخير الذى لايمكن أن يموت بل لابد أن يبعث من جديد إلى الحياة كما بعث أوزوريس واسترد ملكه بعد أن قتله ست ومزقه إرباً ووزع هذه الإرب بين ترع وأنهار ومستنقعات أقاليم مصر المختلفة — فإن توفيق الحكيم لم يستبق فى مسرحيته شيئاً من الخوارق الأسطورية كما قلنا مثل الرمز للبعث . مكتفيا بتصوير الصراع بين أوزوريس وزوجته إيزيس من جهة وست الذى يطلق عليه الاسم اليونانى القديم « طيفون » وهو اسم لإحدى الشخصيات الأسطورية الشريرة فى أساطير اليونان القدماء . ويحاول توفيق الحكيم — على عادته أن يوحى إلى النقاد والدارسين فى البيان الذى نشره عن هذه المسرحية بأن مايصوره فيها هو الصراع الذى يتوقع أن يحدث بين رجل العلم ورجل السياسة حوالى سنة ٢٠٠٠ ميلادية « عندما يستطيع العلم أن يقضى على الجوع باستنباط الغذاء كما يقال من ماء البحر وأشعة الشمس ونحو ذلك . وعندئذ ستبدأ قضية جديدة هى : من الذى يحكم الدنيا ؟ . أهو العلم الذى يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغير المصائر ؟ أم هو الرجل الآخر الذى يتفوق

بالبراعة فى الاستحواذ على أزمة الجوع ؟ بعبارة أخرى هل المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العامل الأجير والرأسمالى المغامر سوف تكون مرحلة الصراع بين العالم الأجير والسياسى المغامر ؟ » .

وهذا بلاريب تفسير بارع ماهر من المؤلف لمسرحيته . ولكننا نخشى أن يكون أكثر براعة ومهارة مما تحتمل المسرحية . بل ونفضل أن نحتفظ لهذه المسرحية بالتفسير المعقول القريب المثال النابض بحقائق الواقع الإنسانى الحى بدلا من أن نغفله لنلصق مع المؤلف بالمسرحية إلصاقاً — تفسيراً آخر كتصوير لصراع يتصور المؤلف أنه سيحدث حوالى سنة ٢٠٠٠ ميلادية . وهو تصوير نخشى أن يكون صادراً عن توجس المؤلف المستمر من المستقبل وتطوراته المنتظرة .

وفى رأينا أن الصحيح والمعقول هو أن مسرحية « إيزيس » تصور الصراع بين « الواقع » و « المثال » فى عالم السياسة . فأوزوريس وطيفون يتوليان الملك فى المسرحية . ولكن أوزوريس يقيم ملكه على خدمة البشر بعلمه واكتشافاته الحضارية ونزعته الخيرة . بينما يقيم طيفون ملكه على الغدر والخيانة وتضليل الناس واستغلالهم وتسخير براعاتهم لأطماعه .

وتتلخص أحداث المسرحية فى أن طيفون احتال على الغدر بأخيه أوزوريس بأن أقام وليمة دعا إليها أخاه وعدداً من أعيان البلاد . وفى أثناء الوليمة أحضر صندوقاً فخماً مرصعاً بالأحجار الكريمة ثم أعلن أنه سيقدمه هدية لمن يلائم الصندوق قده وجرب الصندوق عدد من الحاضرين فإذا به أقصر أو أطول من كل منهم حتى جاء دور أوزوريس فإذا به مفصل على قده تماماً وإذا بأتباع طيفون يسرعون إلى إغلاق الصندوق على أوزوريس بمجرد أن استقر فيه ليلقوه فى النيل الذى يحمله إلى البحر حيث يعثر به بحارة إحدى السفن فينتشلونه من الماء ويجدون فيه أوزوريس الذى يخبرهم أنه كان عبداً لأحد الأثرياء وأن سيده هو الذى وضعه فى الصندوق وألقى به فى النيل . ويبيع البحارة الصندوق وأوزوريس إلى ملك بيبلوس إحدى مدن لبنان بالقرب من بيروت الحالية . ويعمل أوزوريس بنفس الروح الذكية الخيرة فى خدمة ملك بيبلوس وشعبه ويحظى باحترام الملك

وتبجيله . وفى تلك الأثناء تكون إيزيس قد استطاعت أن تلتقط أنباء الصندوق الذى ألقى فى النيل وانتشال البحارة له وبيعهم هذا الصندوق والرجل الذى به لملك بيبلوس وتشد الرحال إلى بيبلوس حيث تعثر على زوجها . وبعد حوار سريع بينها هى وزوجها وملك بيبلوس يعرف الملك شخصية أوزوريس الحقيقية وقصته فوافق آسفاً على عودة أوزوريس وإيزيس إلى وطنهما بل ويعدهما بتقديم كل عون يطلبانه فى كفاحهما المنتظر . وفى مصر تختفى إيزيس وأوزوريس فى كوخ بأحد الأحراش حيث تنجب إيزيس ابنهما حوريس بينما يواصل أوزوريس خدمة الشعب ويبصرهم بوسائل الزراعة المثمرة متنكراً تحت اسم الرجل الأخضر الذى أطلقه عليه الشعب . ولكن عيون طيفون لاتلبث أن تكتشف حقيقة شخصيته . ويرسل طيفون أعوانه للقبض على أوزوريس وقتله وتقطيعه إرباً . ثم توزيع تلك الإرب بين مقاطعات البلاد المختلفة .

وتختفى إيزيس بابنها الطفل حتى يشب ويستكمل قوة شبابه فى السابعة عشرة من عمره . وهى تحدث طفلها خلال هذه السنوات كلها عن أبيه وغدر طيفون به وتذكى فيه روح الثأر . وأخيراً ترى إيزيس أن الشر لايمكن أن ينهزم إلا بنفس وسائله فتعد شيخ البلد برشوة كبيرة من حليها المدخرة كما تنجح فى إقناع الكاتب « توت » بالانضمام إلى قضيتها بعد أن كان توت هذا مصمماً على أن يقف قلمه على مجرد التسجيل للأحداث دون الاشتراك فيها أو الدخول فى معركة مع أى إنسان . وذلك بينما فشلت إيزيس فى إقناع الكاتب الآخر « مسطاط » الذى ظل مصمماً فى عناد على التزام مبادئ الخير والشرف ورفض التخلى عن هذه المبادئ فى سبيل أية قضية مهما كانت خيره عادلة مثل قضية منازلة الخير للشر . ومع ذلك لم تيأس إيزيس فدفعت ابنها إلى مبارزة طيفون غير أن الابن لم يقو على خصمه فانهزم فى المبارزة . وهم طيفون بقتله لولا أن تدخل شيخ البلد ونصح طيفون بأن يترك للشعب الحكم على الفتى المتمرد . واجتمع الشعب فى هيئة محكمة وأنكر طيفون أن يكون حوريس ابناً لأخيه الذى مات غرقاً منذ سنوات وطعن إيزيس فى شرفها وطلب من الشعب أن يحكم بإعدام حوريس . وأوشك الشعب أن يضلل لولا أن وصل فى آخر لحظة ملك بيبلوس ليؤيد رواية إيزيس فى

أن أوزوريس لم يمت غرقاً بل انتشله البحارة داخل الصندوق من بين الموت . . . . إلخ . . . وعندئذ عرف الشعب الحقيقة . فثار على طيفون وغدره ولم ير طيفون مفراً من أن يتسلل هارباً كاللص من أمام الشعب الذى حمل حوريس على أعناقه ليجلسه على عرش أبيه المغتصب .

ومن هذا الملخص الدقيق يتضح فى جلاء ماقلناه من أن الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ليس فى جوهره صراعاً بين العلم والسياسة سيحدث حوالى سنة ٢٠٠٠ ميلادية بل هو صراع بين الواقع والمثال فى مجال السياسة والحكم جرى منذ فجر التاريخ ولايزال يجرى حتى الآن ، ونستطيع أن نعثر على أحد طرفيه فى الجمهوريات الفاضلة لأفلاطون والفارابى وغيرهما ، وعلى الطرف الآخر عند « أمير » ميكيافيللى وأضرابه .

ومسرحية « إيزيس » كما قلنا ليست مسرحية تجريدية أو ذهنية كما يقول توفيق الحكيم ، أى إنها ليست من المسرحيات التى يسميها النقاد ذات المفتاح أى التى تقوم على فكرة ماإن يمسك الإنسان بطرفها حتى يستطيع سحبها من المسرحية كما يسحب الخيط من « البكرة » ، ولذلك لم تقتصر على قضية واحدة ، بل تضمنت عدة قضايا أخرى ثانوية ، ولكنها ترتبط أو تتفرع عن نفس الصراع العام — الصراع بين الواقع والمثال .

وقد لخص توفيق الحكيم نفسه فى بيانه هذه القضايا الثانوية أو التفريعات فقال : « إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر ، فهل يجب على رجل العلم (الأصح أن يقول الرجل المثالى) أن ينخذل ويسلم ؟ ؟ أو أن ينازل منافسه بنفس سلاحه ؟ . . . ماذا كان يجب على إيزيس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لابنها ؟ هل تفعل مافعلت ؟ أو تتمسك بمبادئ زوجها وتعرض ابنها لخطر الهزيمة . . . قوة الشعب مثل قوة الشمس لاأثرها إذا تفرقت أشعتها وتشتت ، ولكنها تعمل عملها إذا اجمعت وتكتلت ونظمت ، وهذا التنظيم والتجميع والتكتيل تحذفه دائماً وسائل السياسة العملية .

« لذلك كانت الخطة النهائية لايزيس فى هذه المسرحية هى الوصول بأى ثمن إلى خداع طيفون وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب المجتمع لتعرض أمامه الحقائق كى يصدر رأيه الحر . . . هل الأهداف السماوية لاتتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية . . . هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ماكان يمكن أن يتم كما تم بغير الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعلمية التى تكفل النجاح السريع الشامل .

« ماهى مسئولية الكاتب ورسالته ؟ . . أهى أن يلتزم بالمبدأ ؟ كما فعل مسطاط أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت . . . هل الفرق بين الملائكة والبشر هو أن الملائكة لاتعرف من الوجود غير شيء واحد : المثالية فهى عندها هدف ووسيلة فى عين الوقت فى حين أن البشر يعرفون شيئين : المثالية والواقعية ولايمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسيرون نحو مثل أعلى ؟ . . . ماهو مستقبل الإنسان ؟ هل هو فى الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو فى بقائه بشراً يكافح ليعادل المثالية والواقعية ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل لحياة أفضل » .

وباستطاعتنا أن نستنتج من استعراض المؤلف نفسه لكل هذه القضايا وإيحائه لنا بالبحث عنها واستقصائها فى مسرحيته ، أن المؤلف نفسه قد أصبح يعتقد أن الدنوبأى موضوع من واقع الحياة حتى ولوكان هذا الموضوع أسطورى الأصل — من الممكن أن يكسب هذا الموضوع غنى لايمكن أن يتوفر للفكرة المجردة أو الصراع المجرد بين « المطلق من المعانى » كما كان المؤلف نفسه يقول من قبل ، وذلك مالم يستطع أحد العباقرة الأفذاذ أن يحتفظ فى مسرحيته الأسطورية الموضوع بكافة الرموز العميقة التى تتضمنها أحداث الأسطورة مع المحافظة فى نفس الوقت على القوة الدرامية المؤثرة لتلك الأحداث على نحو مااستطاع عملاق التراجيديا الأكبر سوفوكليس فى مسرحيته « أوديب ملكا » ، بينما فشل جميع من حاولوا بعده معالجة نفس الأسطورة ، فى حين استطاعت بعض العبقريات العادية مثل عبقرية برنادوشو أن تخلق من أسطورة كأسطورة بجماليون مسرحية واقعية نابضة بمشاكل الحياة العصرية غنية بقضايا الحياة الحية ، كما استطاع توفيق

الحكيم فى مسرحية « إيزيس » بنقلها من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع — أن يعالج من خلالها عدداً من قضايا الحياة الواقعية الحية حتى ولو تجاوزنا عن التفسير المسرف الذى يريد المؤلف أن يوحى لنا به وهو صراع المستقبل بين العلم والسياسة بمجرد أن أوزوريس كان يعمل ليضع فى خدمة الشعب كافة المكاسب الحضارية بروح خيرة . فليس هذا هو محور المعركة بينه وبين طيفون . بل محورها هو الصراع بين الخير والشر أو بين المثال والواقع فى سياسة الشعوب .

وإذا كان بعض كبار نقادنا المثقفين مثل الدكتور لويس عوض قد أخذ على توفيق الحكيم فى هذه المسرحية فيما كتبه عنها بجريدة « الشعب » تجريده لأحداثها من جلالها الأسطورى القديم ومن معانيها الرمزية الخالدة مثل رمز الأسطورة لفكرة البعث بعودة أوزوريس نفسه إلى الحياة بعد تمزيقه إرباً . ومثل الرمز لتوزيع أشلاء أوزوريس بين مقاطعات البلاد لتوزيع الخصب بينها ونشره فى كافة أرجائها — فإننا نعتقد أن توفيق الحكيم قد أحسن — على العكس — صنعاً بنقله هذه الأحداث من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع وتفضيله انتصار الخير فى النهاية فى شخص حوريس على زعم بعث أوزوريس من جديد كما تقول الأسطورة . فضلا عن القضايا الأخرى العديدة التى اتسع الواقع لعلاجها . ومن المؤكد أنه لو حاول الحكيم الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هى وبرموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ولما أتى توفيق الحكيم بجديد يذكر فى مسرحيته التى نعتبرها من خير ماكتب من مسرحياته . فضلا عن أن الاتجاه الواقعى الذى اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح بل وضمن لها إقبالا جماهيرياً معقولا . بينما لم يفكر أحد حتى اليوم فى عرض مسرحياته التجريدية الخالصة مثل « بجماليون » على خشبة المسرح فظلت تلك المسرحيات التجريدية من النوع الذى سماه أحد النقاد الفرنسيين « بالمسرح فى مقعد » أى المسرح الذى لايصلح إلا للقراءة وهو مسرح له قضية سوف نناقشها عندما نصل إلى الحديث عن النواحى الفنية الخالصة لمسرح توفيق الحكيم .

وأما الملاحظة الأخيرة التي تستلفت النظر في هذه المسرحية فهي تغير نظرة المؤلف إلى المرأة تغيراً أساسياً حيث نراه يمجد المرأة ويمجد الزوجة في شخصية إيزيس ويمدح موقفها الإيجابي الفعال في الدفاع عن زوجها وولدها والكفاح في سبيل المثل الأعلى . فأين هذا من موقف عدو المرأة السابق وشكه في إخلاصها وقدرتها .

أشواك السلام

« الشعوب تحب وتسالم . . . والقادة يفكرون ويدبرون . والتفكير عندهم يؤدى إلى الحذر والريبة واتخاذ التدابير . . . والتدابير تورط فى أخطاء . والأخطاء تفسد جو الصفاء . . . وهكذا . . . وهكذا . . . » .

هذه هي الفكرة التى تقوم عليها آخر مسرحية بين أيدينا حتى الآن مما كتب الأستاذ توفيق الحكيم وهى مسرحية « أشواك السلام » . وقد جرت هذه الفكرة على لسان إحدى شخصيات المسرحية الأساسية .

« أشواك السلام » إذن من المسرحيات ذات الهدف الواقعى . ولكنها مع ذلك تعتبر من المسرحيات ذات المفتاح لأنها تقوم للتدليل على فكرة . والهدف فيها ينبعث من طريق غير مباشر – عن إظهار الحقيقة التى كتبت المسرحية للتدليل عليها أو الإيحاء بها . أى أن الهدف فيها ليس هدفاً قيادياً مباشراً كما هو الحال فى المسرحيات الأخرى التى كتبها المؤلف فى أعقاب ثورتنا الأخيرة مباشرة كمسرحية « الأيدى الناعمة » ومسرحية « الصفقة » عندما كانت فلسفة الثورة الجديدة فى أوج توهجها . وإذا كان توفيق الحكيم يرى أن الأديب يعود بفطرته إلى القضايا الإنسانية العامة ليتخذها موضوعاً لأدبه عندما تستقر الأمور من حوله وتهدأ الفورات التى لابد أن يجتاحه تيارها فهل نستطيع أن نتخذ من هذه المسرحية التى تجمع بين الهدف وتجسيد حقيقة دليلا على أن المؤلف قد أخذ يحس بالاستقرار الفكرى من حوله . أم الأصح أن ننظر إلى هذه المسرحية الجديدة على أنها نتيجة طبيعية لتطور توفيق الحكيم الفنى الذى تحدث عنه هو نفسه فى مقدمة مسرحية « أوديب الملك » عندما قال إنه يسعى إلى الجمع بين الرمز الفكرى والمواقف الدرامية . أى الخروج بالفكرة من مجال المطلق إلى مجال الواقع المحسوس . وهذا

هو مافعله توفيق الحكيم فى « أشواك السلام » التى يستهدف فيها السلام العالمى والأشواك التى تقوم فى سبيله . فاتخذ من السلام بين الأفراد والمجتمع الواحد والأشواك التى تقوم فى سبيله رمزاً وشبيهاً للسلام العالمى . وأقام جسراً بين المجالين من إحدى شخصيات المسرحية . وهى شخصية شاب نابه يعمل فى السلك الدبلوماسى وقد أعد مذكرة ضافية حارة للدفاع عن السلام وتعبيد سبله فى مؤتمر دولى كلف بالاشتراك فيه . وبالرغم من أمله القوى فى أن تحدث مذكرته أثراً طيباً فى المؤتمر رأى جهده يتبدد أدراج الرياح نتيجة للحذر بل سوء النية المتبادل عند ممثلى الدول الكبرى التى بيدها تقرير السلام أو تقويضه . ولكى يوحى لنا المؤلف بما يراه من أسباب هذا الحذر وسوء النية المتبادلتين . أدخل نفس الشخصية فى قصة خاصة تكشف عن الأشواك فى حياة الأفراد لنقيس عليها الأشواك التى تنبث فى حياة الدول وفى علاقات السلام التى يجب أن تقوم بينها لمصلحة الجميع والخير الإنسانية كلها .

فشابنا المثالى الجاد ابن مدير الغربية يختار كشريكة لحياته فتاة مثالية مهذبة هى بنت مدير الشرقية ويتفاهم الفتى والفتاة ويتعاطفان ويفاتح الفتى أباه فى خطبتها . وبالرغم من أن والد الفتى زميل منذ الدراسة لوالد الفتاة ، إلا أن رأى كل منهما فى الآخر بالغ السوء نتيجة لشائعات كاذبة وصلت لكل منهما عن أخلاق الآخر وسلوكه فى الحياة . فنرى والد الخطيب يستمهل ابنه إلى حين عودته من المؤتمر ويستغل هذه الفترة فى تكليف أحد رجال المباحث التابعين له فى جمع معلومات ، أى فى التجسس على الخطيبة . ومن غريب الأمر أن تخطر نفس الفكرة لوالد الخطيبة فيكلف هو الآخر أحد رجال مباحثه للتجسس على الخطيب ، ويستخدم هذا الأخير إحدى الغانيات فى عملية التجسس . وبينما تحتك هذه الغانية بالشاب المهذب فى المطار يلتقط لها رجل المباحث صورة فتوغرافية يعود بها إلى والد الفتاة ، فى حين يرى رجل المباحث الآخر الفتاة وإلى جوارها رجل مباحث الشرقية يضع فى معصمها ساعة كانت قد سرقت منها ثم استطاع استردادها . ويلتقط ضابط المباحث صورة لها ليقدمها إلى والد

الخطيب . وعندما يعود الشاب من المؤتمر يفاجئه أبوه بالصورة ولايلبث أن يشعر بأن خطيبته هي الأخرى قد أخذت تبتعد عنه بعد أن قدم لها أبوها الصورة المريبة وأوهمها بانحلال أخلاق خطيبها . وأوشك الفتى والفتاة أن يفجعا نهائياً فى حبهما لولا حرصهما على استجلاء الحقائق حيث التقيا واستطاع كل منهما أن يقنع الآخر بحقيقة ماحدث ويبدد شكوكه فيعودا إلى حبهما وإلى جو الصفاء والسلام والتفاهم الذى كان سائداً بينهما قبل أن يعكره رجال المباحث .

ونخرج من المسرحية ، والهدف واضح كل الوضوح فى نفوسنا ، فكما أن الشائعات والمعلومات المضللة هى التى أفسدت جو الحب والسلام بين أبويهما ، وأنه لم تكد تنتزع تلك الأشواك الدخيلة بالتقاء الفتى والفتاة فى آخر المسرحية واستجلائهما الحقائق فى إخلاص ، ثم التقاء الأبوين وتفاهمهما بل تجاوبهما الأخوى إلى حد الاتفاق على أعمال حرة مشتركة بينهما بعد الخروج من الخدمة إلى المعاش – حتى عاد الصفاء بين الجميع وحل السلام محل الخصام . وكذلك الأمر فيما يختص بالدول فسوء الفهم المتبادل والحذر والريبة واتخاذ التدابير الفاسدة المضللة التى تزيد الأمور سوءاً هى التى تعكر صفو السلام العالمى . وما من شك فى أن الديبلوماسى الشاب قد استطاع بعد حل أزمته الخاصة أن يفسر لنفسه ماكان غامضاً عليه فى المؤتمر الدولى عندما رأى حجج السلام على قوتها تبددها عقد النفوس التى حبكتها التضليلات وولدت من الحذر والشعور بالعداوة القائمة على غير أساس – مايطمس منطق العقل السليم ويعمى المصلحة الحقيقية للإنسان .

هذه هى الأشواك التى تقوم فى سبيل السلام بين الأفراد وبين الدول على السواء ، وهى أشواك حقيقية واقعية تعرفها الإنسانية كلها وتجاهد عبثاً للتخلص منها بمحاولة تقرير حرية الإعلام ووسائله الصريحة المكشوفة فى النطاق الدولى ، ولكن كل المحاولات لم تنجح حتى الآن . وذلك لأنه مادامت بواعث الصراع على الحياة قائمة بين الأفراد وبين الدول فستظل نزعة الريبة والحذر والتكتم سائدة بينهم ، ولكن هذا لايمنع رجال الأدب والفن دعاة المحبة والسلام من كشف الأستار عن هذا الواقع المحزن للبشر ، فمن البديهى أن الأفراد والشعوب على

السواء لايمكن إلا أن تحب السلامة والتآخي والتعاون على الخير . ولكن مايحبوبه شيء وما تسمح به ظروف الحياة شيء آخر بحيث يلوح لنا أن أشواك السلام لايغرسها القادة وحدهم . بل كثيراً ماتغرسها الحياة نفسها . وموضع البحث هو عن الأسباب التي تدفع الحياة إلى غرس هذه الأشواك . ويلوح لنا أن توفيق الحكيم لم يتعمق حتى الآن البحث عن هذه الأسباب . وفى مسرحية « أشواك السلام » نفسها ماينطق بحيرة المؤلف على لسان شخصياته على نحو مانحس من الحوار الآتى بين الشاب الديبلوماسى واثنين من رجال الصحافة فى المؤتمر الدولى :

الصحفى الأول : هل يمكن إزالة هذه الأشواك ؟

الخطيب (الشاب الديبلوماسى) : ليس الأمر سهلا .

الصحفى الثانى : ولكنه ممكن .

الخطيب : اسمعوا ! . . . ليس من طبعى التشاؤم . . . ولكن فى هذه اللحظة أرى الصعوبة واضحة كل الوضوح .

الصحفى الأول : ماوجه الصعوبة ؟

الخطيب : إن الطريق إلى السلام هو فى القلب . . . وماأصعب إزالة شوكة من داخل القلب ! . . .

هل يمكن انتزاع حصاة من القلب دون أن يسيل دم ؟ !

الصحفى الثانى (وهو يدون) : لابد أن توجد طريقة .

الخطيب : نعم لابد من إيجاد طريقة تزيل أشواك الشك والارتياب والخوف من القلوب ليحل فيها الصفاء . . . الحقيقى .

وهكذا تظل الطريقة لإزالة الأشواك مجهولة وإن أثار المؤلف إحساسنا بضرورة البحث عنها والاهتداء إليها .

وإذا كنا قد اعتدنا على أن نعثر فى هذا النوع من مسرحيات الحكيم على صراع ذى طرفين — فإن الصراع فى هذه المسرحية يدور بين الحقيقة والتضليل . ولكنه

لايدور هذه المرة داخل الذهن البشرى بين « المطلق من المعانى » بل يدور فى واقع الحياة . لأن الذهن البشرى السلم لايمكن أن يتصارع فى داخله الحق مع الباطل . وإن يكن توفيق الحكيم قد حاول أن يقنعنا بإمكان قيام مثل هذا الصراع عندما جعل الباطل يتنكر فى ثوب الواقع فى مسرحية أوديب . وأخذ يصور صراعاً مفتعلا بين الحقيقة وذلك الباطل . فى حين يروقنا الصراع الذى يجرى فى واقع الحياة فى « أشواك السلام » بين الحقيقة والباطل ويهز مشاعرنا بل يبهجها بتمكينه للحقيقة من أن تنتصر على الباطل . وهو انتصار يكفى لتحقيقه الكشف عن زيف الباطل كشفاً يبدل الصورة الذهنية الكاذبة التى لدينا فتنهار من الذهن . وما ينهار من الذهن لايبقى له أثر ولا قوة فى واقع الحياة .

براكسا أو مشكلة الحكم

ولتوفيق الحكيم مسرحية فريدة كتبها ليبشر برأى سياسى معين لذلك تتميز بطابع خاص لم نألفه عنده . وهو الذى رأيناه يتجنب مسئولية الرأى الشخصى ويفضل أن يكون أدبه صدى لحياة مجتمعه متجاوباً مع الرأى الغالب فى بيئته استجابة لقدرته على التكيف ، وهى تلك القدرة التى لفتنا هو نفسه إلى تمتعه بها فى إحدى مقالاته الأخيرة المنشورة فى كتابه « أدب الحياة » ، أو أخذا بفلسفته الخاصة بسلوك الحياة التى أخذ بها نفسه فى حياته العملية ثم حاول أن يصوغها فى نظرية عامة فى كتابه « التعادلية » .

وهذه المسرحية الفريدة التى لم نر بداً من أن نفرد لها حديثاً خاصاً هى مسرحية « براكسا أو مشكلة الحكم » التى نشرها فى سنة ١٩٣٩ م وهى مسرحية أخذ فكرتها الخيالية من رائد الكوميديا الأكبر شاعر اليونان القدماء « أرستوفان » فى مسرحية « مجلس النساء » التى عرضت فى الأعياد اللينية بأثينا القديمة سنة ٣٩٢ ق.م.

كتب « أرستوفان » تلك المسرحية فى وقت أصيبت فيه أثينا بهزيمة منكرة فى حربها الضروس ضد إسبرطة وانهارت ماليتها واضطربت أمورها وأخذ اليأس يتسرب إلى نفوس المواطنين فيضعف اهتمامهم بمصير وطنهم ، وإذا بنا نرى هذا الشاعر المحافظ العنيد يغير من منهجه فى كتابة الكوميديا فلا يعود يتناول الواقع السياسى والاجتماعى بالنقد المر العنيف ، بل ينفض يده نفضاً تاماً من واقع مدينته ليتصور فرضاً خيالياً فيه معنى اليأس من محاولة إصلاح ما هو واقع فعلاً فى المدينة المجيدة التى انهزمت وأسباب تلك الهزيمة ، ولكنه لا يقترح أو يوحى بحلول عملية لتلك الأزمنة الطاحنة بل يقدم مجرد دعاية سياسية كبيرة يضحك بها المواطنين ويسرى عن بعض همومهم إذا استطاع إلى ذلك سبيلا ، وهذا الفرض

الخيالي هو استيلاء النساء على السلطة وتوليهن شئون المدينة والزام الرجال البيوت بعد أن فشلوا في الحكم .

ومسرحية « مجلس النساء » لا تعتبر على هذا الأساس من مسرحية أرستوفان الممتازة . لأن قوة مسرحياته الأخرى إنما تأتي من شدة ارتباطها بالحياة في عصره وواقع تلك الحياة والرغبة العنيدة في توجيهه لها وقيادتها وفقاً لآراء أرستوفان التي نراها نحن اليوم مسرفة في المحافظة والرجعية بل والأذى أحياناً . بدليل هجومه العنيف على سقراط في مسرحية « السحب » وعلى الشاعر يوربيدس في مسرحية « الضفادع » لأنهما من رواد التحرر الفكري ودعاة التمسك بمنطق العقل والشعور الإنساني . ولكننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نعجب بشجاعة الرجل وقوة شاعريته وأستاذية فنه الكوميدى . ولكننا نلاحظ أنه في سنة ٣٩٢ عند ما كتب مسرحية « مجلس النساء » وكانت السن قد تقدمت به فأضعفت من حيويته في الكفاح من أجل آرائه السياسية والاجتماعية والدينية ومن أجل مدينته وشعبه وبخاصة بعد أن أخذ يحس بأنه لم يستطع بكفاحه أن يقي وطنه شر الانهيار الداخلي والخارجي ، وعجز عن أن يحمل أمة الإغريق كلها على أن توقف تلك الحرب اللعينة التي دامت أربعين سنة بين المدينتين الإغريقيتين الكبيرتين أثينا وإسبرطة . وكانت نتيجتها النهائية إضعاف بلاد الإغريق كلها والتمهيد لوقوعها فريسة هينة في يد المقدونيين بقيادة مليكهم فيليب أول الأمر ثم ابنه الإسكندر الأكبر من بعده . لينتقل حكمها بعد ذلك إلى الرومان فالأتراك وتظل بلاد الإغريق مستعمرة حتى منتصف القرن الماضي عند ما استطاعت أن تسترد استقلالها بعد ألفي عام أو يزيد من السيطرة الأجنبية .

يفترض أرستوفان في كوميديا « مجلس النساء » أن إحدى نساء الريف الآتيي واسمها « براكسا جورا » حرضت زميلاتها من النساء على أن يتنكرن في ملابس أزواجهن أثناء نومهم عند الفجر ويضعن لحى مستعارة ويخرجن من بيوتهن عند الفجر وبيد كل منهن عصا زوجها ليتوجهن إلى دار المجلس النيابي بأثينا (الإكليزيا) وفي المجلس تصعد براكسا جورا إلى منصة الخطابة لتنقد فساد

الحكم السائد وعجز الحكام عن إدارة شئون المدينة . وتقترح فى النهاية أن يحدر المجلس قراراً بمنح السلطة للنساء لتولى الحكم . ولما كان عدد الرجال المواطنين الذى حضروا الجلسة قليلا لأنهم عندما ما استيقظوا لم يجدوا ملابسهم التى استولت عليها زوجاتهم . فقد توفرت من النساء المتنكرات فى زى الرجال أغلبية وافقت على الاقتراح . وتولى النساء فعلا حكم المدينة بزعامة پراكسا جورا وأصدرن قانونين خطيرين يقتضى أولها بملكية الدولة لجميع وسائل الإنتاج وقيامها بتوزيع الدخل القومى على المواطنين . والتكفل بجميع حاجياتهم وتوفير الرخاء لهم . ويقضى القانون الثانى بشيوعية النساء بين الرجال . على شرط أن تكون الأولوية فى معاشرة الرجال للدميات منهن . ويجرى أرستوفان تطبيقاً لهذين القانونين بعض المشاهد المضحكة التى ترتبت على ذلك مثل معارضة أحد المواطنين أول الأمر فى التخلى عن ماله الخاص للدولة قبل أن يتأكد مما سينتهى إليه تطبيق ذلك القانون . ولكنه لا يكاد يدعى للوليمة العامة حتى تتبدد مخاوفه ويوقع صك التنازل وهو يهرول إلى الوليمة . ومثل تعارك ثلاث نساء دميات مع فتاة جميلة بسبب شاب وسيم يريد الفتاة بينما تتمسك النساء الدميات بحقهن فى الأولوية التى يقررها القانون . وتنتهى هذه المعركة أيضاً بدق ناقوس الوليمة العامة بل وتنتهى المسرحية كلها على نحو يشعرنا بأن الشاعر لم يقصد من كل هذا إلى شىء إيجابى بل انحصر هدفه فى إشعارنا بإفلاس الرجال فى حكم المدينة ، وأما ما عدا ذلك من حكم النساء والقانونين اللذين أصدرنهما ونتائجها فكله عبث فكاهى لا يستهدف شيئاً غير الإضحاك .

وأخذ توفيق الحكيم الفكرة الخيالية عن أرستوفان ليستخدمها فى تجسيد عدد من الآراء التى كانت تراوده حوالى سنة ١٩٣٩ م مثل رأيه فى فساد الحكم الديمقراطى ونظام الأحزاب والتكالب على المغانم الشخصية وتضحية المصالح العامة فى سبيل المنافع الخاصة ومثل رأيه السيئ فى المرأة وعدم قدرتها على النهوض بالمسئوليات الكبيرة فضلاً عن الصغيرة .

ففى مسرحية « پراكسا أو مشكلة الحكم » المقسمة إلى ثلاثة فصول يصور المؤلف كيف استولى النساء بزعامة پراكسا على الحكم وعلى نفس النحو الذى

صوره أرستوفان فى مسرحيته ، ولكن الحكيم لا يلبث بعد ذلك ان يستقل عن أرستوفان استقلالاً تاماً فالنساء لا يصدرن القانونين اللذين تحدث عنهما أرستوفان بل يكتفى الحكيم بأن يضعهن مباشرة أمام مسئوليات الحكم ، فيأتى وفد إلى پراكسا طالباً إعدام كل مدين يمتنع عن سداد دينه خنقاً أو شنقاً ، ثم يأتى وفد آخر مطالباً بنفس العقوبة للدائنين الذين يطالبون بديونهم ، ولا يقوى ضعف النساء ممثلا فى پراكسا على رفض مثل هذه الطلبات بل إن پراكسا نفسها مشغولة كامرأة بجمالها وزينتها عن مشاكل الحكم ، وكل اهتمامها منصب على انتظار زيارة قائد الجيش الوسيم « هيرونيموس » (لهذا الاسم عند تحليله لغوياً معنى القانون المقدس فى اللغة الإغريقية القديمة) وما إن يأتى هذا القائد ويخلو بپراكسا للنظر فى شئون الدولة حتى ترتمى بين أحضانه وتضع السلطة بين يديه لينفرد بالحكم المطلق ، ويضع فى السجن الفيلسوف أبقراط الذى كان ينافق پراكسا ويطرى جمالها ، بل ويسجن پراكسا نفسها بتهمة أن ضعفها قد أدى إلى الفوضى وفى الفصل الأخير تلتقى بالفيلسوف فى السجن ويجتمع معها « هيرونيموس » ويتداول الثلاثة فى الأمر ويقترح الفيلسوف بالاتفاق مع پراكسا أن يتكون مجلس الحكم من الثلاثة باعتبار پراكسا رمزاً للحرية والرفق وهيرونيموس رمزاً للقوة والنظام والفيلسوف رمزاً للعقل الذى يقيم التوازن بين القوتين الأخريين ، ولكن هيرونيموس لا يرضى هذا الحل ويأمر بأن توضع الأغلال فى أقدام پراكسا هى الأخرى وأن تظل فى السجن مع الفيلسوف لينفرد هو بالحكم كسلطة مطلقة . وهذا هو الحل الذى حرص الحكيم على أن يختم به مسرحيته موحياً إلينا بأنه لاصلاح للحكم فى بلادنا ولا سبيل لحل مشكلته بعد فساد النظام الديمقراطى عندئذ غير حكم الفرد القوى المسيطر .

هذا هو المضمون السياسى الذى حاول توفيق الحكيم تجسيده فى هذه المسرحية وهو المضمون الذى يلوح أنه المحور الأساسى فيها ، وأما المضمون الاجتماعى الآخر الخاص برأى الحكيم فى المرأة وضعفها فواضح أنه مضمون ثانوى لم يركز عليه المؤلف بل اكتفى بالإيحاء به إيحاء عابراً .

وعلى هذا الأساس تعتبر هذه المسرحية من مسرحيات الراى الشخصى لتوفيق الحكيم ، والحوار فيها نتيجة لذلك أقرب إلى الجدل العقلى منه إلى الحوار الدرامى أو الحوار الذهنى ، ففيه انتقالات غير مسلسلة ولذلك تلوح غير طبيعية ، ولا نابعة من الموقف أو من تسلسل الفكرة وكأنه قفزات يثبها المؤلف ليصل فى النهاية إلى تجسيد الرأى الذى يريد التبشير به . والذى لاشك فيه أن مسرحية الحكيم أقرب إلى الجد من مسرحية أرستوفان التى يلوح عليها طابع ما يسمى فى الأدب المسرحى بالهزلية "Farce" وإذا كنا قد لاحظنا أن توفيق الحكيم قد خاطر مخاطرة جسيمة عندما أراد أن يعارض سوفوكليس فى مسرحية « الملك أوديب » وقصر تقصيراً شاسعاً عن أن يبلغ مراده ، فيخيل إلينا أن مسرحية « پراكسا أو مشكلة الحكم » ترتفع فى مضمونها عن مسرحية « مجلس النساء » لأرستوفان ، وإن كنا نشك أكبر الشك فى القيمة الفنية أى القيمة الدرامية لمسرحية الحكيم ، لأنها أقرب إلى الكاريكاتير الجدلى منها إلى الدراما الفنية الحقة التى تصلح للتمثيل بفضل بنائها الدرامى ومنطق الأحداث فيه ، والدقة فى تصوير الشخصيات وتسلسل الحوار على نحو طبيعى يمكن أن يوحى بالواقع أو على الأقل بمشاكلته من الناحيتين النفسية والاجتماعية والسياسية واستناد العناصر الفكرية فيها إلى الممكن فى واقع الحياة .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الرأى السياسى الذى يجسده المؤلف فى هذه المسرحية ليس جديداً عليه ولا وليد الظروف المحددة التى كتب فيها هذه المسرحية ، بل هو رأى قديم سبق أن عبر عنه توفيق الحكيم نفسه فى قصته الكبيرة ، عودة الروح ، حيث يرى أن الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة ليأتى بالمعجزات ، فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكم المطلق ، ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الأحزاب بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام فى بلادنا .

هذا ومن الممكن لمن يريد ، أن يعثر على كثير من آراء الحكيم بهذا الصدد فى كتابيه « شجرة الحكم » و « تأملات فى السياسة » .

الفن عند توفيق الحكيم

الآن وقد استعرضنا أمهات المسرحيات التي ·بها توفيق الحكيم وحللناها وناقشنا القضايا التي تعرضها وأوضحنا طابعها العام ومكانها في تطور مفهوم الفن المسرحي عنده ، نستطيع أن نجمع في هذا الفصل الأخير المفاهيم العامة لهذا الفن عند المؤلف وتطور تلك المفاهيم والأصول التي استند إليها في تأليفه والطرق التي حاول أن يحل بها مشكلات هذا الفن مع مناقشتنا لكل ذلك .

الأدب والتمثيل :

وأول مشكلة عرض لها توفيق الحكيم وعرضت له هي أنه وجد عند نشأته الأدبية الأولى — كما قال — في عالمنا العربي تمثيلا . ولكنه لم يجد أدباً تمثيلياً يقرأ ويدرس في المدارس والمعاهد والجامعات كما هو الحال في البلاد الأوربية . بل إن شاعرنا الكبير أحمد شوقي نفسه عند ماكتب مسرحياته الشعرية كتبها للتمثيل أولا لا لكي تطبع في كتب . لأن الفكرة التي كانت سائدة عندئذ هي أن المسرحيات تكتب لتمثل ويشاهدها الجمهور في دور التمثيل لا لتطبع وتقرأ .

ولم يستطع توفيق الحكيم في أول حياته الأدبية وقبل سفره إلى فرنسا أن يفلت من هذه الفكرة السائدة ، فأخذ يكتب لفرقة عكاشة مسرحيات من النوع السائد عندئذ وهو النوع الفكاهي حيناً والغنائي حيناً آخر . وكان كل ما يحرص عليه الحكيم عندئذ هو أن يرى هذه المسرحيات تمثل أمام الجمهور لا أن يراها مطبوعة في كتب يقرأها الناس ويتوارثونها جيلا عن جيل كجزء من تراثهم الأدبي . بدليل أن بعض تلك المسرحيات الأولى أو معظمها لم يطبع حتى اليوم ، مثل مسرحية « الضيف الثقيل » الفكاهية الرمزية ، ومسرحية « على بابا » الغنائية .

وفى مثل هذه المسرحيات كان الهدف الأول للمؤلف ولصاحب الفرقة التمثيلية هو إرضاء الجمهور وتقديم ما يعجبه لا ما يرضى الفن ويحترم أصوله الصارمة التى تجعل منه أدباً وتضمن له الخلود . بل لقد كانت شخصية الممثل أو الممثلين هى التى تتحكم أحياناً كثيرة أكثر من التأليف ، فكانت المسرحيات تكتب لشخصية الريحانى فى دور « كشكش بك » عمدة كفر البلاص أو على الكسار فى « بربرى مصر الوحيد بواب العمارة عثمان » .

وفى مثل هذا الجو لم يكن بد للمؤلف من أن يعالج الموضوعات التى تشغل الجمهور وتثير اهتمامه ، أى المسائل الجارية ، حتى ليقترب المسرح عندئذ من الصحافة إلى حد بعيد ، فإذا انتشر الكوكايين وضج من هول أخطاره العقلاء وقادة الفكر ، كتب محمد تيمور مسرحية — « الهاوية » لينفر من هذا السم الفتاك ، وإذا انتشر الزواج من الأجنبيات وما ينجم عنه من أخطار اجتماعية كتب « أنطون يزبك » مسرحية « الذبائح » لإظهار تلك الأخطار ، وإذا اختلف الناس فى شأن سفور المرأة وتصايح المحافظون من أخطاره الأخلاقية والاجتماعية الموهومة كتب توفيق الحكيم مسرحية « المرأة الجديدة » . وبالرغم من أن التأليف المسرحى عند نهاية الحرب العالمية الأولى كانت أصوله الفنية قد أخذت تتضح ويطالب بها النقاد المؤلفين ، بل ويكتب أحدهم فى الصحف محاكمات أدبية خيالية للمؤلفين الذين يتهاونون فى تلك الأصول مرضاة للجمهور وسعياً وراء الكسب التجارى مثلما فعل محمد تيمور — فإن التأليف المسرحى بوجه عام لم تستقم له تلك الأصول ، فكانت المسرحية تبدو أحياناً كثيرة أقرب إلى الاستعراض منها إلى التأليف الدرامى السليم ، القائم على بناء فنى محكم وشخصيات مرسومة فى دقة ، وحوار درامى عميق . ومنها ما كان يخرج إلى حد المبالغات التى تجعل المسرحية أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الصورة الفنية للحياة ، على نحو ما كان واضحاً فى فن القود فيل الذى شاع عندئذ مقتبساً عن فرنسا بواسطة أمين صدقى وبديع خيرى ، أو كانت الفكرة أو الهدف يدفعان المؤلف إلى اصطناع أحداث غير مقنعة لإبراز فكرته أو هدفه على نحو ما لاحظنا فى مسرحية « المرأة الجديدة » لتوفيق الحكيم حيث لانجد ترابطاً منطقياً بين الأحداث

ولا بناء يجعل من كل حدث نتيجة لما سبقه ولا تماسكاً فى بناء الشخصيات بحيث نستطيع تحديد أبعادها النفسية من خلال الأحداث التى تشتبك فيها . وكل ذلك فضلا عن الحرص المسرف على التماس النكات اللفظية القائمة على اللعب على الألفاظ واصطناع هذا اللعب .

وسافر توفيق الحكيم إلى باريس ، وهناك لم يشاهد تمثيلا فحسب . بل أخذ يقرأ أدباً تمثيلياً توارثه الأوربيون عن اليونان والرومان القدماء ، ثم عن الشعراء والناثرين فى لغاتهم القومية الحديثة ، وعاد توفيق الحكيم كما قال فى كتابه « زهرة العمر » : وهو مصمم على أن يكتب أدباً تمثيلياً يقرأ . سواء مثل أم لم يمثل ، بل ويزعم أنه كان يكتب مسرحياته التى سماها ذهنية دون اهتمام بإمكانيات تمثيلها ، ويقول « إن هدفى اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر » فبصرف النظر عن هذه النظرية من الناحيتين الأدبية والفنية — فإن من واجبنا أن نقرر نجاح توفيق الحكيم فى هذه المحاولة ، إذ نلاحظ أننا قد أصبحنا نعترف اليوم بفضل شوقى والحكيم وتيمور وغيرهم من كتابنا المعاصرين فى وجود شىء اسمه الأدب التمثيلى يقرأ ويدرس فى المدارس والمعاهد والجامعات وتناقش أصوله ويربط بالأدب التمثيلى العالمى وتاريخه منذ المصريين واليونان القدماء حتى اليوم .

وإذا كان توفيق الحكيم قد أسرف أو غالط فى دعوته إلى تأليف مسرحيات لتقرأ لا لتمثل ، فإن هذا الإسراف أو المغالطة كان لهما ما يبررهما فى بيئتنا المحلية ، بل وكان لهما نفعهما وجدواهما فى اقتلاع تلك الفكرة الضارة التى كانت تزعم أن المسرحيات يكتب ليتسلى بها الجمهور فى دور المسرح ، ولا تعرف طريقها إلى المطبعة ، وبالتالى إلى القراءة والدراسة كنصوص أدبية من فن أدبى رفيع ينظر إليه العالم المتحضر على أنه قمة الفنون الأدبية وأعمقها تأثيراً وأكبرها مشقة فى التأليف .

ومع ذلك فالظاهر أن توفيق الحكيم لم يكن قد استقر بعد على هذه النظرية المسرفة عندما كتب أولى مسرحياته الذهنية وهى « أهل الكهف » ولو أنه كان قد استقر عليها لأفصح عنها فى مقدمة يضيفها إلى المسرحية على نحو ما جرت

عادته ، وإنما طالعنا له هذه النظرية فيما بعد ، وفى المقدمة التى كتبها لمسرحيته بيجماليون ، ومنها نستطيع أن نحس بأن الذى دفعه إلى هذا الإسراف إنما كان كبرياء الفنان الذى كان يتوقع لمسرحيته « أهل الكهف » على خشبة المسرح مثل ما صادفت من النقاد وأساتذة الأدب عندما قرأوها وكتبوا عنها فى الصحف مثل الدكتور « طه حسين » الذى حيا ظهورها بمقال حار نشره فيما بعد فى الجزء الثالث من كتابه « حديث الأربعاء » .

وهاهو نص الحكيم كما ورد فى مقدمة بيجماليون : « لقد تساءل البعض أولا هل يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى ؟ . . . أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل « أهل الكهف » و « شهر زاد » ثم « بجماليون » . ولقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد فى كتب مستقلة عن مجموعة « المسرحيات » الأخرى المنشورة فى مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل . . . لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا فى افتتاح الفرقة القومية عند إنشائها برواية « أهل الكهف » ، ولقد راجعت القائمين بالأمر عندما سألونى الإذن فى تمثيلها فلما طمأنونى تركتهم يفعلون دون أن أحضر تجربة من تجارب الإخراج ، بل لقد لبثت ممتنعاً عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة . فذهبت مخدوعاً بقول من قالوا إنها نجحت . فماذا رأيت ؟ ! . . . رأيت ما توجست منه : إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل على الوجه الذى ألفه أغلب الناس . فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف ، لقد خرجت تلك الليلة وأنا أشك فى عملى وأومن بصواب رأى الناس .

وبالرغم من أن توفيق الحكيم يحدثنا فى إحدى مقدماته الأخرى أنه عندما عاد من فرنسا كانت فرقة عكاشة التى اعتاد أن يكتب لها المسرحيات قبل سفره قد اختفت ولم يعد لها وجود مما حمله على ألا يركز اهتمامه فى إعداد ما يكتب من مسرحيات لتمثل — إلا أننا مع ذلك نحس بوضوح ساطع أنه قد كتب مسرحية « أهل الكهف » وفكرة تمثيلها قائمة أمام ناظريه ، وذلك بدليل أنه قد قسمها إلى

فصول ، ولم يقسمها إلى مجرد مناظر كما فعل فيما بعد في مسرحية « شهر زاد » بعد أن استقر على فكرة المسرحية المقروءة نتيجة لتفسيره الخاطئ لنتيجة محاولته الأولى في مسرحية « أهل الكهف » وعدم إقبال الجمهور على مشاهدتها وانفعاله بها على النحو الذى يرجوه . وتقسيم المسرحية إلى فصول معناه تقسيمها إلى أحداث يكاد كل حدث منها أن يكون وحدة درامية أو حلقة في سلسلة التطور الدرامى الذى تبنى عليه المسرحية المعدة للتمثيل لا القراءة . ومن المعروف في الأصول التقليدية للمسرحية أن تقسم إلى فصول وفق التطور الدرامى اللازم لحبكة التمثيل من عرض للموضوع أو لخيوطه ولشخصيات المسرحية . فتطور وبدء اشتباك بين تلك الخيوط . ثم تأزم يصل بالأحداث إلى قمتها الدرامية . وأخيراً انفراج يسير بالمسرحية نحو الحل الذى رسمه المؤلف . وكل ذلك فضلا عن إرشادات الإخراج التى يكتبها المؤلف للمخرج في مطلع كل فصل ويحدد فيها مكان وزمان الأحداث كما يحدد أحياناً كثيرة هيئة الممثل أو وضعه أو طريقة انفعاله وهو يلقى هذا الجزء أو ذاك من أجزاء الحوار . والأصل الخاص بتضمن كل فصل من فصول المسرحية لحدث متكامل وإن كان أساساً ومقدمة للحدث الذى سيليه في الفصل التالى — ترجع إلى أعرق الأصول التى سار عليها اليونان القدماء رواد هذا الفن بالنسبة لأوربا كلها حيث كانت المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من تسعة أجزاء فتبدأ بأغنية للجوقة ثم تليها حادثة تسمى باللغة اليونانية القديمة أبيزيدون Episidon فأغنية للجوقة فحادثة إلى آخر الأجزاء التسعة . وبعد حركة البعث أى النهضة الأوربية التى عمت دول أوربا في القرن السادس والتخلص قليلا من محاكاة الآداب اليونانية والرومانية القديمة رأى الأوربيون أن يفصلوا الغناء عن التمثيل ليقوم كل منهما بذاته ، فاخترعوا قالباً فنياً خاصاً للغناء المسرحى سموه فن الأوبرا ، وجعلوا المسرحيات تمثيلية خالصة ، وبالتالى حذفوا من المسرحية — كما عرفها الإغريق القدماء — الأجزاء الغنائية الأربعة التى كانت تغنيها الجوقة بين كل حدث وآخر . وبقيت الأحداث الخمسة التى نسميها في لغتنا العربية « فصولا » ويسميها الأوربيون في لغاتهم أحداثاً Acte فيقول الحدث الأول والحدث الثانى وهكذا ، وياليتنا ترجمنا هذا الاصطلاح

الفنى بمعناه اللغوى الاشتقاقي ، ليذكر المؤلفون دائماً المعنى الاصطلاحى الدقيق لكلمة فصل . وإذا كان الأوربيون لم يلتزموا بعد العصر الكلاسيكى ضرورة اشتمال المسرحية على خمسة فصول ، فجعلوها أحياناً أربعة أو ثلاثة ، بل وكتبوا مسرحيات من فصل واحد ، فإنهم قد راعوا دائماً وجود الحدث المتكامل فى كل فصل ، وإن كانت الفصول قد تقسم بعد ذلك إلى ما يسمونه مناظر أو مشاهد عندما تتغير شخصيات الممثلين المتحاورين داخل الفصل الواحد بدخول بعضهم إلى المسرح وخروج البعض الآخر أو بتغير الزمان والمكان أحياناً . وفى مسرحية « أهل الكهف » نرى الحكيم كما قلنا يلتزم الأصل الفنى العام لبناء المسرحية التى تعد للتمثيل فيقسمها إلى أربعة فصول : كل فصل يتضمن حدثاً متكاملا من أحداث القصة مع تحديد مكان حدوث هذا الحدث والشخصيات التى ستشترك فيه . فنراه يقدم الفصل الأول مثلا بقوله « الكهف بالرقيم . ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف . طيف رجلين قاعدين القرفصاء ، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد » . وهكذا فى تقديمه الفصول الثلاثة الأخرى التى يجرى الفصل الثانى منها فى بهو الأعمدة بقصر الملك ، وكذلك الفصل الثالث بينما يعود بنا المؤلف إلى الكهف فى الفصل الرابع والأخير ونحن نلاحظ عند عدم تغير المكان من فصل إلى فصل الانتقال مع ذلك من حدث إلى آخر أى من حلقة إلى حلقة من حلقات التطور الدرامى للمسرحية ، وذلك بينما نرى توفيق الحكيم يعدل عن تقسيم مسرحيته إلى فصول أى إلى أحداث فى المسرحية التالية وهى « شهر زاد » التى يقسمها إلى مناظر فحسب ، لأن تركيزه الأساسى كان على الحوار بين الشخصيات ومضمون هذا الحوار لا على الأحداث وتسلسها والحركة الدرامية فيها . ومع كل ذلك ، فإننا نرى توفيق الحكيم يعود ثانية بعد ذلك إلى الأصل التقليدى ويعلن فى مقدمة مسرحية « أوديب الملك » إنه لا يزيد فى سنة (١٩٤٩) أن ينهج المنهج الذى كان يسلكه منذ عشر سنوات بل يود أن يحتفظ لمسرحيته بقوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية ، وإن كنا قد لاحظنا لسوء الحظ أن مسرحيته تلك لم تستطع أن تقنعنا لا من الناحية الدرامية ولا من الناحية الذهنية الخالصة .

ومن هذا الاستعراض التاريخي نستنتج أن توفيق الحكيم لم يقصد قط إلى إهمال الناحية التمثيلية عند تأليف مسرحياته ، وإنما ساقه كبرياء الفنان في فترة من فترات حياته إلى المناداة بفكرة المسرحية التي تكتب للقراءة فحسب . ولتوفيق الحكيم من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة مايؤكد في ضميره الفني أن الأدب المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم مقترن بالتمثيل وأن نفث الحياة في النص الأدبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطي هذا النص كل قيمته ، بل إن القارىء نفسه لايستطيع أن ينفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب كافة معانيها وإيحاءاتها مالم يتخيلها ممثلة أمامه وهو جالس في مقعده . ومن المؤكد أن ضعف الخيال عند الكثيرين من القراء هو الذي يجعلهم يضيقون بقراءة المسرحيات ولا يقبلون عليها مثلما يقبلون على قراءة القصص . التي يغنيهم فيها المؤلف بوصفه وتحليله وتدخله المباشر أو غير المباشر في الأحداث — عن مشقة الخيال وتصور المواقف واستشعار معانيها وإيحاءاتها بعون ذلك الخيال . وتوفيق الحكيم لايمكن أن ينسى أيضاً أن عمالقة الأدب المسرحي قد كانوا من المتصلين بفن التمثيل والإخراج العارفين بإمكانيات المسرح ووسائله . فكان « سوفوكليس » و « موليير » و « شكسبير » مثلا ممثلين لا مؤلفين فحسب . وكان « إيسن » مديراً للمسارح لا مؤلفاً فحسب . ولاشك أن خبرتهم بالمسرح وبفن التمثيل قد أعانتهم عوناً قوياً على الاحتفاظ بالقيمة الدرامية لمؤلفاتهم المسرحية . أى بقدرتها على التأثير في الجماهير وجذبهم إليها ، وفي تاريخ توفيق الحكيم ما يشعر بأنه خالط في صدر شبابه رجال التمثيل والمسرح قدر مخالطته للمؤلفين والأدباء .

وعلى أية حال فنحن نلاحظ أن توفيق الحكيم قد أخذ يتحول نهائياً عن نظرية المسرحية للقراءة منذ سنة ١٩٤٩ ، فالمسرحيات التي كتبها بعد ذلك التاريخ كما رأينا مثل « إيزيس » و « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » و « رحلة إلى الغد » و « أشواك السلام » حاول فيها كلها أن يجمع بين الفكرة والحركة الدرامية ، بل وتطور معنى الفكرة نفسه عنده فلم يعد هدفه من الفكرة مجرد تجسيم إحدى حقائق الحياة التي يؤمن بها . بل أصبح معناه أن تصلح تلك الفكرة أيضاً

لقيادة المجتمع أو لتوجيهه وحث خطاه فى طريق معين مما يصح معه أن نقول بأن الحكيم قد تطور مفهومه للفن المسرحى بين ثلاث مراحل أو اتجاهات هى :

١ — مسرح الحياة : الذى كان توفيق الحكيم يكتبه فى مطلع حياته ثم فى فترة اشتغاله محرراً صحفياً بجريدة « الأخبار » ، ما بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٥١ ، وقد جمع أخيراً ما أنتج فى هذا الاتجاه ، المجلدين « مسرح المجتمع » و « المسرح المتنوع » . وهو فى كل هذه المسرحيات ينقد بعض أوضاع حياتنا الاجتماعية أو اتجاهاتنا الأخلاقية أو النفسية من وجهة نظره الخاصة إلى الحياة ورأيه فيها . وإن كنا نلاحظ أن قليلاً جداً مما نشر فى هذين المجلدين من مسرحيات لا يدخل فيما نسميه « مسرح الحياة » بل ينبغى أن يسلخ منها ليضم إلى ما نسميه المسرح الذهنى أو المسرح التجريدى مثل مسرحية « لو عرف الشباب » التى تقوم على فرض علمى هو إمكان عودة الشيوخ إلى الشباب واستعراض النتائج التى يمكن أن تترتب على ذلك، والفصل فيما نراه المؤلف من رأى .

٢ — المسرح الذهنى : وهو الذى وصفه توفيق الحكيم نفسه عندما قال فى مقدمة مسرحيته « بجماليون » : « إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز ، ومن هذا النوع سلسلة مسرحياته الكبيرة التى وقفنا عندها فى الفصول السابقة وحللناها وناقشنا القضايا التى تعرضها . ويخيل إلينا أن عبارة « المسرح الذهنى » لا تنطبق عليها دائماً لأن الصراع فى بعضها لا يجرى داخل الذهن البشرى السليم ، وذلك لأنه لا يمكن أن يجرى صراع داخل هذا الذهن إلا إذا كان لكل من طرفى هذا الصراع جذوره وأسبدته فى هذا الذهن ، وأما إذا كان أحد طرفى الصراع لا يمكن أن يكون له سند فى الذهن البشرى — فإن الصراع لا يمكن أن يقوم ولا ينبغى له أن يقوم ، وإذا افترضنا قيامه فلا تجوز تسميته بالصراع الذهنى بل بالصراع التجريدى ، أى الصراع الذى يقوم بين معان مجردة بصرف النظر عن النتائج المثيرة للاشمئزاز التى قد تنتج عن قيام مثل هذا الصراع فى ذاته . ولقد رأينا مثلا فاقعاً لذلك فى مسرحية « أوديب الملك » التى حاول فيها بطلها أوديب

أن يغرى أمه جوكاستا باستمرار معاشرته معاشرة الأزواج بعد ظهور حقيقة صلته بها وهى صلة الابن بالأم ، وذلك بحجة الصراع بين الواقع والحقيقة ، فمثل هذا الصراع يمكن أن يسمى تجريدياً ، ولكن لا نستطيع أن نسميه ذهنياً ، لأن أحد طرفيه — وهو الواقع المزعوم — لا يمكن أن يقوم له وجه أو قوة على الصراع داخل أى ذهن بشرى سليم .

٣ — المسرح الهادف : وهذا هو الاتجاه الثالث والأخير الذى اتجه توفيق الحكيم متأثراً بفلسفتنا الثورية الأخيرة وكصدى لهذه الثورة على نحو ما أحسسنا فى عدد من مسرحياته التى كتبها بعد عام ١٩٥٢ مثل « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » و « أشواك السلام » التى لا يسعى فيها إلى مجرد الكشف عن إحدى حقائق الحياة التى يؤمن بها أو نقد إحدى جوانب الضعف فى حياتنا ، بل يسعى إلى تعميق فكرة قيادية فى حياتنا الجديدة وتجسيدها فى صورة درامية أمام المشاهدين أو القراء .

* *

ولما كانت المقاييس الفنية التى نستطيع بواسطتها الحكم على إنتاج المؤلف لابد أن تختلف بالضرورة من فن من هذه الفنون الثلاثة إلى فن آخر ، فمن الخير أن نفرد لكل منها حديثاً خاصاً بالأصول الفنية المتعلقة به .

مســـــرح الحيـــــاة

كتب توفيق الحكيم نيفا وأربعين مسرحية من هذا النوع ونشر الكثير منها فى الصحف قبل أن يجمع فى « مسرح المجتمع » و« المسرح المنوع » . وعدد منها فى فصل واحد . يقترب مما يسمى « اسكتش » ، أى لوحة حوارية ، أو ما يشبه الحديث الصحفى ، بينما يمتد عدد آخر إلى ثلاثة فصول ويتضمن قصة وبناء درامياً .

و « مسرح الحياة » كما قلنا يستمد موضوعاته من واقع حياة الأفراد أو حياة المجتمع ، ويستهدف الكشف عن حقيقة نفسية أو اجتماعية أو نقد اتجاه نفسى أو أخلاقى أو اجتماعى .

والشرط الأساسى لنجاح مثل هذا المسرح هو قدرة المؤلف على إيهامنا بأنه يصور واقعاً فعلياً لينقده أو يكشف عن حقائقه الدفينة ونحن نقول الإيهام بالواقع لأن الأدب لا يمكن أن يكون تصويراً آلياً للواقع ، ولا مرآة ينعكس فيها ذلك الواقع بما فيه من تفصيلات مبتذلة فاقدة الدلالة أو تفكك وانسياب أو سطحية وتمويه ، بل يختار المؤلف من حصيلة ملاحظاته لهذا الواقع العناصر التى يؤلف بينها ليخلق منها الصورة التى توهمنا بأنها صورة واقعية لأنها تنجح فى إقناعنا بصدقها ، فالنجاح فى الإيهام بالواقع لا مقياس له غير النجاح فى إقناع القارئ أو المشاهد بصدق الصورة . والمؤلف الذى يريد أن ينجح فى هذا العمل يجب أن يبدأ من الواقع لا من فكرة يريد تجسيدها فى صورة درامية فيتخيل لها من الأحداث غير المقنعة ما يتخذه وسيلة لهذا التجسيد . فالبعد عن الواقع أو اصطناعه على نحو غير مقنع يهدد العمل القصصى أو الدرامى بالخروج من الواقعية إلى الكاريكاتورية فتأتى الشخصيات كأنها دمى من ورق تنقصها الحياة الذاتية التى تضمن لها الخروج من بين دفتى الكتاب أو من على خشبة المسرح لتنطلق خالدة فى أذهان البشر مثل شخصيات هملت وعطيل وشيلوك وهرباجون وألسست وغيرها من

الشخصيات الروائية الخالدة . ومن الغريب أن نلاحظ أن الممثلين قد خلقوا فى عالمنا العربى الحديث بعض هذه الشخصيات مثل كشكش بك وبربرى مصر الوحيد ، بينما لم يخلق الأدب المسرحى حتى الآن شخصيات استقرت صورتها فى نفوس الناس وأصبح لها وجود مستقل ، حتى لأذكر أننى عندما صورت عدداً من النماذج البشرية التى خلدها كبار الأدباء العالميين وجدت مشقة كبيرة فى أن أعثر على مثل هذه النماذج فى أدبنا العربى القصصى والدرامى الحديث واغتبطت عندما وجدت فى شخصية « إبراهيم الكاتب » لا إبراهيم عبد القادر المازنى شخصية يمكن اعتبارها من النماذج البشرية الباقية .

وأما إذا كانت نقطة البدء عند المؤلف المسرحى هى فكرة فإن نجاحه فى التأليف يتوقف عندئذ على شرطين جوهريين : أولهما أن تكون الفكرة من الأفكار التى تعتبر من معالم الطريق فى تقدم الإنسانية المستمر بحيث تظل تلك الفكرة محتفظة بقيمتها حتى ولو تغيرت الظروف والملابسات التى أوحت بها ، وأن يكون إحساس الأديب من الصدق والعمق بحيث يستطيع تبنى الفكرة التى لابد أن يكتب لها الانتصار والبقاء لأنها تمثل مرحلة فى تطور البشر وتقدمهم المستمر حتى ولو كانت تلك الفكرة لا تزال تلقى فى عصره مقاومة بحكم العادة أو العرف الفاسد أو الخوف من المجهول . والشرط الثانى هو أن يؤتى المؤلف من قوة الخيال ما يستطيع بها أن يخلق صورة قصصية درامية تتجسد فيها فكرته وتقنع القارئ أو المشاهد بفضل مشاكلتها للواقع الفعلى وعدم استحالة وجودها فى هذا الواقع .

وعلى أساس هذه المبادئ العامة نلاحظ أن عدداً من مسرحيات الحياة عند توفيق الحكيم لا يستطيع أن نقتنع به ، لأن الفكرة التى ابتدأ بها أفسدت الصورة الدرامية . فنحن مثلا لا نقتنع باستقالة « النائبة المحترمة » من عضويتها فى البرلمان بعد أن رفضت مساومة وزير الأشغال لها على ترقية زوجها الموظف بوزارته مقابل تدخلها لصالح الوزير فى استجواب مقدم ضده ، ونحن لا نقتنع بأن « المرأة الجديدة » ترفض الحب الزوجى وتطلب الصداقة فحسب . ونحن قد نقتنع بأن

الطمع فى ثراء الزوجة أو ثراء أهلها كثيراً ما يكون الدافع إلى الزواج ، ولكننا لا نقتنع بالصورة الدرامية التى جسد فيها المؤلف هذه الفكرة عندما صور المعلم كندوز الجزار وهو يكتب عمارته لكل بنت من بناته حتى تتزوج ، ثم يعود فيستردها منها ليكتبها للبنت التالية وهكذا ، فهذه الصورة الشاذة أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الصورة التى تمثل داء متفشياً فى المجتمع ، وكذلك الأمر فى مسرحية « أريد أن أقتل » التى تبدو لنا الصورة الدرامية فيها أيضاً كاريكاتورية غير مقنعة ربما كان الدافع إليها الحرص على إثارة الضحك لإظهار تناقض فاقع بين موقفين متتاليين .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ هنا أيضاً أن فن توفيق الحكيم فى « مسرح الحياة » قد تطور تطوراً حسناً فى الفترة الأخيرة من إنتاجه على نحو ما تطور من جهة أخرى فنه المسرحى فيما يختص بما يسميه المسرح الذهنى . فمسرح الحياة عنده لم يتغير فى وظيفته ليصبح مسرحاً هادفاً فحسب ، بل تغير أيضاً فى أدائه الواقعى ، وقد عبر توفيق الحكيم بنفسه عن هذا التطور الذى أحس بضرورته فى « البيان » الذى نشره فى آخر مسرحية « الصفقة » ، حيث يقول عن مشكلة الأداء الواقعى : « وهذه المشكلة خاصة بنا وبمسرحنا ، وهى المسئولة إلى حد ما عن التخلف الملحوظ فى الفن المسرحى ، فالمسرحية التى اعتاد جمهورنا التصفيق لها . إما أن تكون مضحكة مغرقة فى الإضحاك بالنكات اللفظية والحركات المفتعلة ، والشخصيات الكاريكاتورية وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء والمواقف التى تستجدى الدموع والتأثر السريع بمجرد استجداء . . . وفى الحالين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقى ؛ فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا فنجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعى الذى لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء — ذلك النوع الذى يعرض عليه الحياة فى حقيقتها والأشخاص فى واقعهم — إذا استطاعت مسرحية مثل « الصفقة » لم تكتب لتضحك أو لتبكى — أن ترضى الجمهور بإخراج طبيعى وتمثيل واقعى ، بلا نكتة ولا مبالغة — فإن هذه التجربة قد تملأنا أملاً فى المستقبل » .

ونحن قد لا نقر توفيق الحكيم على ما فى هذا الرأى من إسراف يمكن أن يجرد المسرحية من قدرتها على كسب اهتمام الجمهور والتأثير فيه . ولكننا لا نستطيع إلا أن نؤيد دعوته إلى تقريب المسرح من حقيقة واقع الحياة ، والبعد به عن الافتعال والطابع الكاريكاتورى ، كما تلاحظ أنه هو نفسه وقع غير مرة فى هذه الأخطاء التى ينتقدها ؛ ونحمد له تنبيهه إليها ومحاولته تجنبها بقدر المستطاع فى مسرحياته الأخيرة التى ربما كانت خير ما كتب فى النوع الواقعى ، مما دعانا إلى أن نفصل هذه المسرحيات الأخيرة عما سميناه « مسرح الحياة » عند الحكيم لندخلها تحت ما نفضل تسميته بالمسرح الهادف ، وهو المسرح الذى لا بد أن يرتبط بحقيقة الواقع الكائن أو الذى كان كائنا قبل أن يسعى إلى توجيه هذا الواقع وقيادته نحو ما هو أفضل .

وعلى أى حال فالذى يعتز به توفيق الحكيم من إنتاجه المسرحى فى فترة ما قبل الثورة الأخيرة ، ويرى فيه أصالته المتميزة ليس ما سميناه « مسرح الحياة » وما سماه هو « بمسرح المجتمع » و « المسرح المنوع » وإنما هو إنتاجه فى مجال ما سماه « المسرح الذهنى » ونرى أن عدداً من مسرحياته أجدر بأن يسمى « المسرح التجريدى » وهو الفن الذى سنتحدث عنه الآن .

المسرح الذهني والتجريدي

رأينا فيما سبق كيف نشأت نظرية مسرح القراءة عند توفيق الحكيم . كما رأينا نظريته في محاولة خلق أدب مسرحي لذاته وبصرف النظر عن تمثيله بعد أن أعجز فن التمثيل الذي عرفه عالمنا العربي منذ منتصف القرن الماضي عن أن يخلق هذا الأدب ليضيفه إلى تراثنا الأدب العام .

وبالرغم من أن الآداب العالمية كلها قد استطاعت أن تخلق في تراثها فن الأدب التمثيلي مع المحافظة على طابعه الدرامي الذي يجعله صالحاً للتمثيل ويجذب إليه الجماهير مثل مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وراسين وموليير وإبسن وتشيكوف وشو وغيرهم — إلا أن توفيق الحكيم قد رأى أن خير وسيلة لخلق أدب تمثيلي في لغتنا العربية هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر . والحكيم بهذا الاتجاه قد تحسس في نفسه وعرف الملكة البارزة التي يتمتع بها وهي ملكة الحوار فهو من أقدر كتابنا المعاصرين على إدارته . وهو يجمع بين الصفتين اللتين تعطيان حواره قيمة أدبية فنية لاشك فيها ، وهما الروح الشعرية التي تعبق بسحرها بعض محاوراته مثل « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « بيجماليون » ثم روح السخرية المرهفة التي تبرز المفارقات الدقيقة في المواقف والسلوك ومشاعر النفس البشرية . وهو بعد ذلك يملك القدرة على بلورة بعض القضايا الإنسانية العامة وإبراز مابينها من صراع يقول أنه يجريه داخل الذهن البشري ، ولذلك سمى هذا النوع من المحاورات بالمسرحيات الذهنية .

والمشكلة التي يثيرها هذا النوع من المسرحيات هي هل حتم عليها أن تقرأ في مقعد ولا تعرض على مسرح بحيث ينطبق عليها ذلك الاصطلاح الذي أطلقه عليها أحد النقاد الفرنسيين عندما سماها « المسرح في مقعد » ورأى في تأليفها عجزاً عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلم بها للأدب المسرحي ، وهي التأثير في الجماهير عن طريق التمثيل الذي ينفث فيها الحياة ويفتح لها مغاليق النفوس ويعينها

على استيعاب كل معانيها وأهدافها فضلا عن تصهيرها إثارة الانفعالات القوية فيها أو الضحك المسقط للهموم أو ادخار طاقتها الفعلية وتعويضها بالرؤية الخيالية عما لا تستطيع أن تعيشه فعلا فى واقع الحياة ، فضلا عن الوظائف الجديدة للمسرح خاصة والأدب عامة فى مثل وظيفة القيادة عن طريق الإيحاء وضرب المثل للقدوة يعرض التجارب البشرية مجسمة أمام الأنظار.

والشيء الذى لاشك فيه هو أن توفيق الحكيم لا يمكن أن يقلل من أهمية التأثير الدرامى على الجماهير بواسطة أدبه ، فهذا مطمع مشروع ، بل ومرغوب فيه من كل أديب وفنان . ولقد رأينا توفيق الحكيم نفسه يفصح عن هذه الحقيقة ويبدى هذه الرغبة فى المقدمة التى كتبها لمسرحية « أوديب الملك » حيث أبدى رغبته فى أن يجمع فى هذه المسرحية بين العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية من جهة والحوار الذهنى أو التجريدى بين ما سماه الحقيقة والواقع من جهة أخرى ، ولكنه لسوء الحظ لم ينجح فى هذه المحاولة والظاهر أن كلا ميسر لما خلق له .

وإذا كانت الإحصاءات الرسمية تثبت أن مسرحيات توفيق الحكيم لم تجذب إليها أكبر عدد من الرواد رغم براعة حواره ، فما هى الأسباب الفنية وغير الفنية التى يمكن أن نفسر بها هذه الظاهرة .

ونبدأ فنعترف بأنه ربما كان هناك دخل للمستوى الثقافى العام لجمهور المسرح الواسع من حيث عدم اهتمامه الاهتمام الكافى بالحوار الذهنى وتفضيله ما ألفه من قبل على خشبة المسرح من مواقف ميلودرامية عنيفة أو هزلية صاخبة أو غنائية مطربة ؛ وهو الجمهور القلق الشقى بالحياة الذى اعتاد أن يلتمس فى المسرح ما ينسيه همومه أو يسرى عنه أو يدخل البهجة على نفسه ؛ كما قد يكون من الحق أيضاً أن نقر لتوفيق الحكيم بما رآه وفصله فى مقدمة مسرحية « بجماليون » من أن هذا النوع من المسرحيات يحتاج إلى إخراج خاص ووسائل خاصة لجذب الجمهور إليه ؛ حيث يسجل رأى المخرج الفرنسى العجوز « لينيه پو » فى مسرحية « شهرزاد » بأنها قصيدة ؛ لكى تنجح يجب أن يقدمها المسرح الفرنسى بذكاء ورهافة ذوق . ويفسر الحكيم هذا الرأى بأن الصعوبة فى إخراج مثل هذه

المسرحيات إنما هى فى إبقاء الشعر او الفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب . وفى النهاية يتمنى توفيق الحكيم أن لو كان هذا المخرج المرهف لا يزال فى عنفوان قوته لكى يخرج بنفسه « شهر زاد » على نحو ما أخرج مسرحيات إبسن ثم مسرحية « سالوميه » للكاتب الإنجليزى « أوسكار ويلد » الذى كان عندئذ فى السجن ، فلما علم أن « لونيه بو » شارع فى إخراج روايته لم يكتم فرحه ففاض به على صفحات كتابه « من الأعماق » . ويختم الحكيم هذا التعليق بقوله « من سوء حظى أن الشيخوخة قد أقعدت هذا الفنان العظيم وأقصته عن المسرح منذ زمن بعيد . أتراه كان يخرج « شهر زاد » لو أنه قرأها وهو فى أوج نشاطه الفنى ؟ . . من يدرى ؟ . . ربما كان يفعل . ولو أنه فعل لكان هو المجد » ومعنى هذه العبارة الأخيرة هو أن توفيق الحكيم يرى بالبداهة أن المجد الذى لا مجد بعده هو نجاح مسرحياته على المسرح لا قراءة الناس لها .

ونحن بعد كل ذلك لا ينبغى أن نقتصر فى تفسير الظاهرة على تحميل الجمهور أو المخرجين مسئوليتها بل لابد أن ننظر نظرة موضوعية فى الأسباب الفنية التى لها دخل أكيد فى تفسيرها .

وأهم تلك الأسباب فيما نرى هو أن الجمهور أو الإنسان بوجه عام لا يمكن أن ينفعل ويتأثر بالتجارب التى يراها على خشبة المسرح إلا إذا كان الإنسان بلحمه ودمه وأعصابه طرفا فى الصراع الذى يجرى أمامه ، فلابد لنا كما قال أرسطو منذ أقدم العصور من أن نستشعر الشفقة بالإنسان والفزع من المأساة التى تنزل به لكى ننفعل ونتأثر وتتطهر نفوسنا . وسر عظمة سوفوكليس فى مسرحيته التى تقصفت دون النجاح فى معارضتها كافة الأعلام هو أنه أجرى صراعه العاتى بين الإنسان البرىء المظلوم وبين الحقيقة المدبرة ضده فى الظلام لتسحقه ، فنحن نتعاطف معه ونشاركه مأساته ونشفق عليه ونفزع لهول كارثته المرتقبة ، ومن هنا تأتى القوة الدرامية للمسرحية وتأثيرها الجبار على المشاهدين . وأما عند ما يأتى توفيق الحكيم ليجرى الصراع بين ما يسميه « الواقع » و « الحقيقة » أخذاً بما يسميه « المطلق من المعانى » فنحن لا نتأثر ولا ننفعل ولا نشفق ولا نفزع بل

نشمئز من البطل نفسه عندما يحاول باسم الواقع أن يستمر فى معاشرة أمه معاشرة الأزواج ، فضلا عن أن ما يسميه الحكيم واقعاً ، لا يمكن أن يقتنع بوجوده لأنه غير موجود فى أذهاننا أو ضمائرنا ، ولا يمكن أن يوجد كحقيقة يمكن أن يعترف بها إنسان ، وأى وجود مادى لا قيمة له ولا قوة ولا تأثير مالم يكن له وجود داخل النفس البشرية ، أى مالم تكن له صورة ذهنية فى نفوسنا .

ولقد يقال إن المسرح الإغريقى القديم فى أوج عظمته لم يكن الإنسان طرفا فى الصراع الذى يجرى فيه ، بل كانت الآلهة وأنصاف الآلهة هى أطراف الصراع فى كثير من المسرحيات الخالدة ، وجوابنا على ذلك هو أن الإغريق لم يعرفوا التجريد فى تصور آلهتهم ، وديانتهم توصف بحق بأنها أوضح مثل فى تاريخ البشرية لما يسمى بالديانة الناسوتية أى الديانة التى تصور أصحابها آلهتهم على شاكلة الإنسان مع فارق فى نسبة القوة والجبروت أو الذكاء والحيلة ، ولذلك اتصفت آلهتهم بكافة صفات البشر بل ونقائصهم ، بحيث كان الإغريق القديم يرى فى شخصيات الآلهة التى تمثل على خشبة المسرح صورة لنفسه ولتجارب حياته وما يتتابه فيها من محلى ومآسى ، حتى اعتبر هذا المسرح إنسانياً خالصاً بل المثل الصافى للأدب الإنسانى رغم مظهره الدينى الخارجى .

وهكذا يتضح لنا كيف أن ما يسميه توفيق الحكيم بالمسرح الذهنى قد كان من الممكن أن يحتفظ مع ذلك بطابعه الدرامى المؤثر الذى يجذب الجماهير لو أن المؤلف حرص على أن يكون دور الإنسان وموقفه فى الصراع الذى تجريه داخل هذه المسرحيات واضحاً بارزاً حتى يتعاطف الإنسان مع أخيه الإنسان وينفعل بصراعه ويهتز له ويتأثر بهزيمة أخيه الإنسان هزيمة ظالمة عندما لا تتكافأ القوى أو تتآمر الظروف فتقهر الإنسان رغم شجاعته وإخلاصه وصلابته فى الصراع . وأما أن يبدو الصراع منفصلا عن الإنسان وجاريا بين المطلق من المعانى . فإن المسرحية تتعرض عندئذ لخطأ جسيم وهو أن تتحول إلى مجرد مناقشة عقلية خالية من العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية التى تثير الاهتمام وتحرك الراكد من المشاعر والتأملات .

وتركيز توفيق الحكيم اهتمامه على العناصر الفكرية الداخلة في الصراع الذي يجريه صرفه عن الاهتمام الواجب بالأحداث والمواقف . حتى لتجد بعض مسرحياته تكاد تخرج عن صورة المسرحية إلى صورة الحوار الخالص الذي تتجادل فيه الشخصيات . مثلما نلاحظ في مسرحية « شهر زاد » التي تكاد جميع مناظرها تدور حول مناقشة قضية ذهنية واحدة هي هل يستطيع الإنسان أن يفلت من نداء الحياة أي نداء الجسد والقلب . وتنتهي المناقشة بأن من يريد أن يصبح عقلا خالصاً يصبح كالشعرة التي تشيب وتبيض ولا يعود لها من علاج غير انتزاعها . والحوار في هذه المسرحية شعرى ممتع وجوها ساحر ولكن المسرحية خلت أو كادت من المواقف التمثيلية والعناصر الدرامية الحية المثيرة .

وهي بحق من نوع « المسرح في مقعد » لأنها ممتعة عند القراءة ولكني أخشى ألا يجد فيها المشاهد عند رؤيتها على المسرح شيئاً جديداً لم يجده عند قراءتها .

ونحن بعد ذلك ننظر في نتائج الصراع الذي يجريه توفيق الحكيم بين المطلق من المعاني ، فنراه يقضي بالغلبة للمعاني السلبية التي توصد أبواب الأمل أمام التقدم البشرى وأمام إرادة الحياة مما يصيب المشاهد بخيبة أمل لا مبرر لها ، ولا يمكن أن يقر أسبابها ودوافعها غير الرومانسي الهارب من الحياة المسترخي ، الذي يفضل الأحلام على الحقائق ، والاسترخاء والراحة على العزم والكفاح في معارك الحياة . فأهل الكهف يعودون إلى الموت دون أي كفاح إيجابي في سبيل استئناف الحياة وتجديد روابطها ، بل ومن بذل منهم بعض الجهد مدفوعاً بالوهم ينتهي به الأمر أيضاً إلى الموت بالكهف وتصحبه إليه حبيبته الجديدة بريسكا بحجة أن شبح الحقيقة المزعوم قد حال بين مشلينا وبريسكا وبين واقعها الجديد . والشيخ في مسرحية « لو عرف الشباب » ينتهي بالعودة إلى شيخوخته بعد عودته إلى الشباب ويموت قبل أن يحقق الأمل الذي ربط المؤلف بينه وبين الشيخوخة وهو تأليف الوزارة الجديدة . والطبيب الرومانسي العاطفي يفضل في « رحلة إلى الغد » الحياة الرومانسية الحالمة التي تستعذب شقاء الحياة الحاضرة على حياة المستقبل التي سيستطيع فيها العلم أن يقي الإنسان مشقات الكفاح في الحياة من

أجل لقمة العيش ، وما من شك فى أن تغليب توفيق الحكيم لكل هذه المعانى السلبية إنما يرجع إلى مزاجه الرومانسى الدفين وإلى خوفه المستمر من المغامرة فى عالم المجهول والتعرض لمشقات الكفاح فى الحياة وإيثار الدعة والتأمل الحالم على الكد والنصب ومغالبة الصعاب . وهذه هى طبيعة الفنان الذى سحرته حياة الفن منذ مطلع شبابه ، ذلك الفن الذى تلقّى – كما يقول – إشعاعاته الأولى عن الأسطى حميدة الإسكندرانية التى أهداها كتابه « أهل الفن » ثم غذى هذا الإحساس عالم العوالم فى القاهرة والشاعر فى مونمارتر على نحو ما نحس من مطالعتنا لكتاب « أهل الفن » وعلى نحو ما نحس من مشاعر المؤلف الرومانسية المشعشعة فى بعض قصصه ومسرحياته مثل قصة « راقصة المعبد » ومسرحية « رصاصة فى القلب » .

هذا ومن الحق أن نسجل لتوفيق الحكيم ما قرره هو نفسه من مرونة طبعه وقدرته على التكيف فى مقال له بعنوان « الحياة هدف وإرادة » المنشور فى أحد كتبه الأخيرة وهو كتاب « أدب الحياة » وهذه القدرة على التكيف هى التى مكنته من أن يتطور بفنه نحو الحياة التى يعيشها مجتمعه ويحاول أن يساهم فى تطويرها فنتج عن ذلك اتجاهه الأخير الذى سميناه الاتجاه نحو المسرح الهادف .

المسرح الهادف

نشر توفيق الحكيم فى كتاب «أدب الحياة» الصادر فى مارس سنة ١٩٥٩ مقالاً عنوانه «التجربة الحية فى الأدب» يقول فيه : «من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية . معنى ذلك أن يكون الأدب ذاته عنصراً فعالاً حياً فى العصر الذى يعبر عنه أو فى المجتمع الذى يصفه أو فى البيئة التى يسجل أحداثها . ومن هنا كانت المشاركة الذاتية أهم أركان التجربة فى الأدب الحديث وخصوصاً أدب القصة ! ومن هنا أيضاً انخفض قليلا شأن القصة التاريخية فى الآداب الجديدة لأنها تستمد مادتها من الكتب والوثائق القديمة ، ولا تنبع من الوثيقة الحية التى فى الأديب نفسه ، فالأديب اليوم فى نظر الأدب الجديد هو شاهد عيان يقسم أن يقول الحق أمام محكمة الضمير الإنسانى ، ولكى يكون شاهداً على عصره يجب أن يكون جزءاً حياً منه ، ولذلك رأينا كثيراً من أدباء العصر الحديث يشاركون بأنفسهم فى المعارك والثورات أو على الأقل يتابعون الأحداث متابعة شخصية دقيقة .

فلم يعد يقبل من أديب جديد اليوم أن يحدثنا عن ثورة لم يدركها أو معركة لم تحدث فى عصره إن هذا ولا شك شأن المؤرخ والباحث والدارس ، ولكن الأديب الحى الجديد يجب أن يستمد حياته من الأوراق الخضراء لا من الأوراق الصفراء ، إن الأدب الجديد فى مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابعاً من صميم التجربة الحية لعامل فى مصنعه أو جندى فى معركته أو فلاح فى حقله أوكل شخص فى مجاله . كل من اجتاز تجربة إنسانية أو فكرية واستطاعت ظروف مجتمعه أن توفر له الثقافة التى تؤهله لحمل أداة التعبير الأدبى والفنى . لن يكون الأدب مجرد رغبة فى الكتابة ولا مجرد ترديد لألفاظ لغوية — إنما الأدب سيكون هو أداة التعبير الفنية فى يد التجربة الحية » . .

هذا ما قاله توفيق الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة فأين هو ما كان يردد من قبل عن « المطلق من المعانى » . فوثبة التطور واسعة تكاد تنتقل بالحكيم مع ظرف إلى آخر . فهو لم يعد يرى فى الأساطير الإغريقية القديمة أو الفرعونية أو العربية الشعبية أو فى القصص الدينية ما يصلح موضوعاً للأدب الجديد الذى أصبح الحكيم يرى وجوب صدوره عن واقع الحياة مباشرة أى عن الأوراق الخضراء لا الأوراق الصفراء . ولم يعد للأديب الحق فى العزلة عن المجتمع ليكتب « من البرج العاجى » أو « تحت المصباح الأخضر » بل أصبح واجباً عليه أن ينزل إلى الحياة وأن يشارك بنفسه فى أحداثها ليخوض التجربة الحية التى تصلح موضوعاً لأدبه بحيث يصبح هو نفسه عنصراً فعالاً فى الحياة وأداة توجيه ودفع نحو ما آمن به المجتمع من اهدف .

ومن الغريب أن نلاحظ أن توفيق الحكيم صاحب نظرية « التعادلية » والتوازن والاتزان لا يخلو من إسراف فى التعبير عن هذا الاتجاه الجديد . كما لم يخل من إسراف فى الدفاع عن اتجاهه القديم وذلك لأن أحداً لا يستطيع أن ينكر صلاحية التاريخ أو الأساطير والقصص القديمة للتعبير عن حاضر الأديب الهادف وفلسفة مجتمعه أو فلسفته الخاصة فى الحياة . اعلى نحو ما رأينا برناردشو مثلا يتخذ من أسطورة « بيجماليون » الإغريقية القديمة وسيلة لتجسيد فلسفته الاشتراكية وتأييد مبادئها ! بل وعلى نحو ما رأينا شبابنا الأدباء يغترفون من يوميات الجبرتى أو من تاريخنا القريب مادة لإذكاء روح الوطنية والفداء والذود عن الوطن فى معركة بورسعيد الخالدة على نحو ما أحسسنا فى مسرحيتى « كفاح الشعب » و « دنشواى » اللتين اقبل عليهما جمهورنا أثناء ذلك العدوان وخرج منهما بشحنة حماسة وطنية رائعة . فكفاح شعبنا ضد الفرنسيين الغزاة فى أوائل القرن الماضى هو نفس الكفاح الذى خاضه هذا الشعب ضد العدوان الثلاثى . وتحرش الإنجليز المحتلين المدججين بالسلاح بشعبنا فى دنشواى فى مطلع هذا القرن وبطشهم بالأبرياء هو نفس التحرش والعدوان الذى دبره المستعمرون الفرنسيون والإنجليز بليل مع ذنابهم من الصهيونيين .

هذا ومن المعلوم أن عمل الأديب عندما ما يستق موضوعاته من الماضى يختلف كل الاختلاف عن عمل المؤرخ والباحث والدارس . فالأديب لا يحاول معرفة الماضى أو تدوينه أو الكشف عنه لذاته . بل ليتخذ منه كما قلنا وعاء التعبير عن قضية تشغله أو تشغل عصره ومجتمعه دون أن يفسد أو يزور حقائق التاريخ الكبرى .

وعلى أية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل ونحمده له وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه عنه من قدرته على التكيف . فرأيناه يرد فى أدبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ويؤيد تلك المفاهيم بل ويوجه نحوها . وأثمر هذا الاتجاه ثمراته الناجحة فى مسرحيات « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » و « أشواك السلام » التى نعتبرها من خير إن لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الإنسانى الصاعد الذى يواكب ركب الإنسانية المتطور دائماً إلى الأمام .

* * *

وفى البيان الذى نشره توفيق الحكيم فى آخر مسرحية « الصفقة » يتحدث عن مشكلة الجمهور والفولكلور فيقول : « هذه المشكلة ليست مقصورة على بلادنا ، ولكنها أخذت تظهر كذلك فى البلاد الأخرى المتقدمة فى الفن على صورة قلق لها أهل الرأى الفنى . ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التى كانت متماسكة على نحو ما فى النوع القديم . فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الأخرى . لذلك كان من أهم المحاولات التى تغرى بالإقدام — العمل على إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية فلا يجد فيها المثقف إسفافاً ولا يجد فيها الأمى تعالياً ! . . . فإذا استطاع هذا النوع أيضاً أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ، المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها وبين الفن الشعبى « الفولكلور » على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ويبدو كأنه جزء داخل فى بناء المسرحية ذاتها — إذا نجحت هذه المحاولة ، فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود » .

وفى هذا النص أيضاً ما يكمل الصورة التى تطور الفن المسرحى عند توفيق الحكيم ليصبح فناً هادفاً قريب الصلة بالجمهور وبعامة الشعب ، مع المحافظة على أصول هذا الفن التى تضمن دولته وتستبقى له صفاته كفن أدبى لا ينبغى أن ينقلب إلى نوع من الصحافة أو الدعاية .

* * *

وبعد إظهار هذا التطور فى فن توفيق الحكيم منذ سنة ١٩٢٨ حتى سنة ١٩٦٠ هل يصح لنا أن نقول بأن توفيق الحكيم قد انتهى إلى العثور على نفسه والعثور على فنه ، وأن اللهفة التى أبداها فى مقدمة « المسرح المنوع » قد انتهت إلى استقرار نستطيع معه أن نختم هذا الحديث عن تطور فنه المسرحى بقوله هو نفسه : « إنها رحلة فى جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة ، وإن القارئ أو الناقد ليعجب ولاشك بهذه الرحلة فى كل جهة على مدى ثلاثين سنة .

« وكأنها رحلة مسافر يبحث عن شىء ! »

« أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟ »

« أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟ »

مشكلة اللغة

يقول توفيق الحكيم فى بيانه المنشور مع « الصفقة » عن مشكلة اللغة : « كانت ولم تزل مسألة اللغة التى يجب استخدامها فى المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف . وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى . وقد سبق لى أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد : محيط الريف المصرى . كتبت مسرحية « الزمار » بالعامية وكتبت مسرحية « أغنية الموت » بالفصحى . فما هى النتيجة فى نظرى ؟ . . أشك فى أن المشكلة – قد حلت تماماً – فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة . ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطق بها الأشخاص . فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال ! كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه : هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر بل ولا فى كل إقليم . فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان . كان لابد لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى وهى – فى نفس الوقت – مما يمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافى طبيعتهم ولا جو حياتهم . . لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم يمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها . تلك هى لغة هذه المسرحية . قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها . طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان ، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطق الريفى فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريفى ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة ! . . . إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدى ذلك إلى نتيجتين : أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا ، تقرب بنا من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوربية . وثانيتهما وهى الأهم : التقريب بين

طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن ».

وقبل مناقشة القضايا الخطيرة التي يثيرها توفيق الحكيم في هذا النص أحب أن أضع تحت نظر القارئ فقرة من الفصل الأول من هذه المسرحية « الصفقة » ليتبين القارئ ما يقصده توفيق الحكيم باللغة الثالثة التي كتبها بها :

الفلاحون : (يلحون) ندبح الدبيحة يامعلم شنودة

شنودة : (وهو منهمك في فحص الورقة) صبركم على . . . صبركم

الفلاحون : كلنا دفعنا يامعلم شنودة

شنودة : (صائحاً) حلمكم . . . حلمكم لحين مراجعة الكشف

الفلاحون : (يزومون) آه من الكشف . . . ومراجعة الكشف

شنودة : طبعاً . . . مراجعة الكشف شيء لابد منه . لابد أمر على الأسماء كلها وأحصر المبالغ المدفوعة . . . وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل .

عوضين : حصل وسبق قلت لنا ، وبعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة ، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازى والمزمار ونعملها فرحة العمر .

سعداوى : (وهو بين يدى الحلاق والصابون على وجهه) كل شيء جاهز ! . . . الغوازى والمزمار والعجل والسكين . . . حتى التعليقة نصبناها قدامك

الفلاحون : (بجوار التعليقة) ندبح الدبيحة !

شنودة : وآخرتها ياناس ! الدبيحة ! . . . قلت لكم اصبروا على أراجع . . . امهلوني دقيقة . . . العجلة من الشيطان .

عوضين : مراجعتك طالت يامعلم .

الفلاحون : خلصنا يامعلم واكمل جميلك وفرحنا .

شنودة : كل غرضى أفرحكم . . . لكن المسألة بالأصول . . . يعجبكم إنى أفرحكم قبل الأوان وبعد الدبح والطبل والزمر يتضح إن المبلغ ناقص وتصبح الصفقة لاغية .

الجميع : (فى شبه ذعر) لاغية .

هذا . ولقد سبق لى أن أبديت هذه المحاولة فى مقال منشور لى فى كتابى « قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر » ، ولكننى عندما أمعنت النظر فى طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفى النص نفسه تبين لى أن الممثلين قد أدوها باللغة العامية وأن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة . إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى فى كثير من ألفاظه مثل « دبح الدبيحة » وغيرها . وفى تراكيبها أيضاً . فضلا عن أنه إذا كان الإملاء يلتزم إملاء الفصحى — فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التى لم تستقر حتى الآن على طريقة فى إملائها الكتابى فكلمة « قال » مثلا تكتب بالقاف ومع ذلك تنطق عند إحساس القارئ بأن النص عامى همزة أو جيماً وهذا ما فعله الممثلون ويستطيع القارئ أن يفعله .

وإذا كان من الحق أن كتابنا الكبار لا يزالون مترددين حتى اليوم بين اللغتين حتى رأينا كاتباً كالأستاذ « محمود تيمور » يعيد كتابة « أبو على عامل أرتست » الذى كتبه بالعامية فى صدر حياته فيكتبه ثانية بالفصحى بعنوان « أبو على الفنان » كما رأيناه يكتب بعض كتبه الأخرى مرتين : مرة بالفصحى ومرة بالعامية وينشر النصين معاً — رأينا توفيق الحكيم نفسه يترجم مسرحيته « لو عرف الشباب » إلى العامية عندما قررت الفرقة القومية تمثيلها ، وأصبحت فى نصلها العامى الجديد مسرحية « عودة الشباب » ، كما رأينا الأستاذ « يوسف وهبى » يقوم بترجمة مسرحية « الأيدى الناعمة » من الفصحى إلى العامية قبل عرضها على المسرح — فإننا نعتقد أن الحل النهائى لهذه المشكلة سيأتى نتيجة للتطور الطبيعى الذى تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة فى بلادنا ، حيث نلاحظ أن اللغة العامية أخذة فى الارتفاع شيئاً فشيئاً إلى مستوى الفصحى واتساع قاموسها باتساع

الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذى يستخدم هذه اللغة . وكان استخدامه لها مقصوراً فى عصور الجهل والأمية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضيق . ومن المؤكد أن القضاء على الأمية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة برفع مستوى اللغة العامية وإثرائها ، وبخاصة بعد أن تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر وتخلصت من الألفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة . ومن الممكن أن يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسراً وسلاسة دون أن تفقدها شيئاً من غناها وممكناتها الجمالية بين يدى الكتاب ذوى الموهبة الحقة .

التخطيط الذى وصلت إليه وسط أحــراش توفيق الحكيم

استبقيت هذا العام لإجازتى السنوية — وهى لاتتجاوز شهر أغسطس تحرير الكتاب المطلوب منى لمعهد الدراسات العربية العليا عن مسرح توفيق الحكيم واعتبرت مجرد فرارى من حر القاهرة واستنشاق لنسيم البحر واستماعى لهدير أمواجه ورؤيتى لأفراد القبيلة وهم يمرحون ويلعبون ويسبحون إجازتى المستحقة .

وبالرغم من معرفتى القديمة بتوفيق الحكيم وأدبه — إلا أننى أحسست هذه المرة بحاجة ماسة إلى إعادة تخطيط أدب الحكيم إذا أردت أن أحسن توجيه الشبان من تلاميذى فى دراسة إنتاج هذا الأديب العزيز . وذلك أنه إذا كان الحكيم قد تحدث هو نفسه عما سماه « مسرح المجتمع » فى إنتاجه . وجمع المسرحيات التى كتبها من هذا النوع فى الفترة التى تقع بين أواخر الحرب العالمية الأخيرة وبين قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . فى مجلد واحد كبير . كما نشر ما يسميه بمسرحياته الذهنية كل منها فى كتاب مستقل — فإنه من جهة أخرى قد جمع عدداً كبيراً من مسرحياته التى كتبها فى صدر حياته فى مجلد سماه « المسرح المنوع » وفيه المسرحيات الذهنية مثل « لو عرف الشباب » التى تقوم على فرض علمى هو إمكان عودة الشيوخ إلى الشباب بعقار طبى . ثم دراسة النتائج الاجتماعية والإنسانية التى يمكن أن تترتب على هذا الفروض والفصل فيها برأى . كما أن فيه المسرحيات الاجتماعية والسياسية والنفسية وغيرها . كل ذلك فضلا عن أن توفيق الحكيم أخذ ينشر بعد الثورة فى كتب خاصة مسرحيات اجتماعية أيضاً مثل « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » وإن اختلفت فى اتجاهها الفكرى عن مسرحياته الاجتماعية السابقة .

وبعد إعادة قراءة هذا الإنتاج الضخم والنظر فيما كتبه الحكيم من خواطر ومقالات أدبية ثقافية ونقدية . ومحاولة حصر اتجاهاته الفكرية والفنية . خيل إلى أنه من الممكن فهم أدب توفيق الحكيم والتخطيط له إذا كشفنا عن بضع حقائق دفينة فى نفسه وفى تكوينه الثقافى والفنى .

المزاج والإرادة

فالذى لاشك فيه أن توفيق الحكيم رومانسى « مشعشع » بمزاجه الفطرى . وأن هذا المزاج قد غذته ظروف حياته الأولى عندما كان يدفعه الكبت الشديد الذى لاقاه فى بيئة الأسرة . وبخاصة من جانب والدته التركية المتزمتة النافرة من الاختلاط بالبيئة المصرية — إلى الهروب من واقع الحياة والالتباس بالأوساط الفنية المتحررة من وطأ التقاليد . على نحو مانحس من حديث الحكيم عن العوالم وزمار الريف .. ثم شاعر مونمارتر بباريس فى كتابه «أهل الفن». بل وذهب الحكيم إلى أبعد من كل ذلك فعقد مع شيطان الفن عهداً فصل بنوده فى فصول كتابه « عهد الشيطان » . ووهب بمقتضاها هذا الشيطان حياته . على نحو مافعل من قبله « فاوست » مع « ميفستوفيليس » وإن اختلفت بنود العهدين اختلافاً كبيراً . ففاوست وهب حياته للشيطان مقابل تمكينه من التمتع بكافة لذات الحياة وإدراك أسرارها . وبينما تعاقد الحكيم مع الشيطان على أن يهب حياته للفن من أجل الفن ومجد الفن وخلود الفن . مولياً ظهره للحياة ومافيها . حتى ولو تضمن هذا التنازل المرأة ذاتها . جنة الحياة الأرضية ومصدر الإلهام . ومادام الحكيم قد عقد مثل هذا العقد فقد أخذ يجالد نفسه لكى يفى بشروطه التى تعارض مزاجه الفطرى معارضة واضحة . ومن هنا نراه يحاول إقناع نفسه بعداوته للمرأة حتى اشتهر بذلك . وصدر عن هذه العداوة المدعاة فى عدة من مسرحياته . مثل « المرأة الجديدة » و « حديث صحفى » و « النائبة المحترمة » . وساقه فى هذا الاتجاه ضغط البيئات المحافظة التى كانت لاتزال لها السيطرة فى مجتمعنا ، وإن لم يمنعه ذلك من استمرار الحلم بالمرأة ورسم الصورة المثالية لها فى نفسه على نحو مانطالع فى

مسرحية « الخروج من الجنة » أو الهيام بها والذوبان في مفاتنها على نحو رومانسي صاروخ في قصة « راقصة المعبد » مثلا .

ثم انتهت آخر الأمر إلى ماسماه الحكيم بالتعادلية التي تريد أن تقيم توازناً بين كافة ملكات النفس وقيم الحياة . وهذه التعادلية لاوجود لها إلا في إرادة الحكيم . وأما أدبه الذى يعتبر مرآة لنفسه وللتيارات المتصارعة فيها . فلا تكاد تلمح فيه تلك التعادلية .

وأما عن التخطيط الممكن لمسرح توفيق الحكيم وسط البلبلة التي أحدثها بطريقة نشره لإنتاجه المسرحي . فيخيل إلينا أننا نستطيع هذا التخطيط لو قسمنا مسرحه إلى ثلاثة أقسام . مسرح الحياة . والمسرح التجريدى . والمسرح الهادف .

أما مسرح الحياة فيشمل جميع المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم مستمداً موضوعاتها عن حياتنا المعاصرة . بهدف نقد بعض جوانب تلك الحياة النفسية أو الاجتماعية من وجهة نظره . التي يصدر فيها في الغالب الأعم عن الرأى السائد بين جمهرة المجتمع الأميل إلى المحافظة . والخائف من التجديد رهبة من المجهول . أو خلوداً إلى الراحة والاستقرار . كمجتمع زراعى تلك سماته العامة . على نحو ماأوضحنا عن موقفه من النهضة النسائية الحديثة .

والمسرح التجريدى هو ماسماه توفيق الحكيم نفسه بالمسرح الذهنى مثل مسرحيات « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « لو عرف الشباب » و « سليمان الحكيم » و « بجماليون » و « رحلة إلى الغد » ونحن نفضل تسميته بالمسرح التجريدى .

فتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق للقضايا مع قيم مضادة . وإذا كان الحكيم قد برع في وضع هذه الفروض وخلق القضايا الفكرية . كما برع في إدارة الحوار بين تلك الفروض — فإنه لم يعن نفس العناية بخلق الشخصيات واتخاذها مستقراً للقيم التي تعبر عنها . بحيث ينجح في إيهامنا بأن هذه القيم موضوعية نابعة عن تلك الشخصيات لامملاة عليها من المؤلف .

ومن هنا جاءت شخصياته أقرب إلى الرموز التى تحمل « المطلق من المعانى » منها إلى الشخصيات التى تستطيع إقناعنا بأنها حية نابضة على نحو مانحس عند من يطلق على مسرحياتهم اسم « المسرحيات الذهنية » مثل ابسن وبرناردشو . وهذا هو ما يدعونا إلى تفضيل تسمية هذه المسرحيات عند الحكيم باسم المسرحيات التجريدية بدلا من المسرحيات الذهنية .

وبعد الثورة الأخيرة التى بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعى الغالب دائماً ، بحيث يمكن اعتبار أدبه صدى للحياة — فرأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة إلى الأمام تجيز لنا أن نقول إنه قد انتقل إلى مايسمى اليوم بالمسرح الهادف ، وهو المسرح الذى يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها فى نفسه . وكل هذا واضح فى المسرحيات الأخيرة التى كتبها الحكيم بعد الثورة ، مثل مسرحية « الأيدى الناعمة » التى تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش . ومسرحية « الصفقة » التى تحاول أن تتفق وثقة الشعب فى نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه . فتجد فى إحداها التنديد بالإقطاع والتغلب على الأوهام والخوف والفزع . التى كان عهد الإقطاع الطويل قد غرسها فى نفوس عامة الشعب . وفى مسرحية « أشواك السلام » يكشف الحكيم عن العقبات التى يقيمها رجال المخابرات فى سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين أفراد المجتمع الواحد ويرى أن كشف هذه الأضاليل يعتبر أساساً لإقامة السلام والمحبة والإخاء بين البشر أفراداً ودولا .

هذه خلاصة موجزة للتخطيط الذى استطعت أن أصل إليه وسط أحراش توفيق الحكيم بعد طول الروية والاستجمام .

المجتمع المصري في مسرح توفيق الحكيم

عرف الكاتب الأستاذ توفيق الحكيم بأنه رائد مانسميه بالمسرح الرمزى أو المسرح الذهنى . وذلك لأن أول مسرحية ناضجة عرف بها كانت مسرحية « أهل الكهف » وهى مسرحية ترمز إلى أن الحياة ليست شيئاً مجرداً قائماً بذاته ، بل هى مجموعة من العلاقات الاجتماعية والإنسانية . حتى إن أهل الكهف عندما بعثوا إلى الحياة وعادوا إلى مدينتهم لم تعد الحياة بالنسبة إليهم شيئاً ذا قيمة يدعو إلى الاحتفاظ بها . وذلك لأن الدنيا كانت قد تغيرت وزال ماكان يربطهم بالحياة من مال أو ولد أو حبيبة . فهم غرباء عن تلك الحياة . لايصلهم بها شىء . ولذلك تراهم يؤثرون العودة إلى كهفهم واستئناف ثبات الموت . ثم تابع الحكيم هذا الاتجاه الذى أصاب فيه النجاح الأدبى . فأخرج مسرحية « شهرزاد » التى ترمز إلى تعطش النفس البشرية إلى معرفة المجهول وإمكان طغيان هذا الظمأ على غيره من غرائز الحياة ومواضع الاهتمام فيها . ثم مسرحية « بيجماليون » التى ترمز إلى الصراع بين الفن والحياة فى نفس الفنان وتوزعه بينهما وتلاها مسرحية « الملك أوديب » التى يقول « الحكيم » إنها تعالج مشكلة مايسميه بالصراع بين الواقع والحقيقة . وأخيراً مسرحية « إيزيس » . التى وإن يكن الحكيم قد حاول أن ينتقل بها من مجال الأسطورة والمسرح الذهنى إلى مجال الواقع الإنسانى والمسرح الدرامى — إلا أنها مع ذلك لم تتخلص من الطابع الذهنى . ولايزال طابعها المميز هو معالجة مشكلة الصراع بين الخير والشر

وفى الوقت الذى كان فيه كثير من النقاد يأخذون على الحكيم هذا الاتجاه الذهنى فى مسرحياته ، ويعيبون عليها عدم نجاحها على خشبة المسرح لطغيان الحوار الذهنى فيها على عناصر الدراما المثيرة . ثم التجريد فى موضوعاتها وبعدها عن واقع حياتنا ومجتمعنا ومشاكله الواقعية المحددة فى ذلك الوقت — كان الأستاذ

الحكيم فى فترة خروجه من العمل الحكومى قد تعاقد مع إحدى المجلات الأسبوعية على التحرير المنتظم فيها . واختار أديبنا لهذا التحرير سلسلة من المسرحيات القصيرة أو المتوسطة رأى أن يتناول فيها عدداً من مشاكل المجتمع المصرى الحية . مثل مشكلة المرأة . وفساد الحياة السياسية . والدولاب الحكومى . وطغيان التيار المادى . وحياة الريف المصرى . وقد رمى من ذلك هدفين : أولها أن يقدم للصحيفة مسرحيات خفيفة حية تثير اهتمام جمهرة قرائها . وثانيهما أن يرد عملياً على النقاد الذين أخذوا يتهمونه بالإيغال فى المسرح الذهنى والهروب من واقع حياته وحياة مجتمعه إلى عالم الأساطير والموضوعات المجردة .

وأسفرت هذه الفترة من حياة الحكيم عن ذلك المحصول الكبير من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعى . وقد بلغ عددها إحدى وعشرين مسرحية جمعها فيما بعد وطبعها تحت عنوان « مسرح المجتمع » .

ولما كانت لائحة المعهد العالى للفنون المسرحية تقضى على طالب الدبلوم فى قسم النقد والبحوث الفنية بأن يتقدم ببحث عن موضوع من مواضيع الأدب التمثيلى أو فنون المسرح . وكان أحد الطلبة فى الأعوام السابقة قد تقدم ببحث عن « المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم » فقد رأينا فى هذا العام أن يتقدم طالب آخر عن « المجتمع المصرى فى مسرح توفيق الحكيم » . وبالفعل تقدم الطالب حسين أبو المكارم لهذا البحث وناقشته منذ أيام لجنة مكونة من خمسة من أساتذة الجامعة .

وقد أسفر هذا البحث عن أن اهتمام توفيق الحكيم بمشاكل المجتمع أقدم من اهتمامه بالمسرح الذهنى . إذ أنه قد قدم لفرقة عكاشة وهو لايزال مغمورا فى سنة ١٩٢٣ . مسرحية بعنوان « المرأة الجديدة » عالج فيها مشكلة السفور . التى كانت تشغل عندئذ أذهان الناس وأوضح فيها ماقد ينجم عنها من فساد الأسرة المصرية وانحلالها . ثم أعاد طبعها فى هذا العام . ثم تناول البحث سبع عشرة مسرحية اجتماعية .

واشتدت المناقشة حول طابع هذه المسرحيات وقدرتها على البقاء والاحتفاظ باهتمام الناس .

فأما عن طابعها فيتراوح بين الأدب والصحافة . وذلك لأنها تتناول موضوعات تعالجها المقالات الصحفية . ولكي نخرج من الصحافة إلى الأدب لابد أن تتوافر لها عناصر أدبية وفنية خاصة . بل وعناصر إنسانية . تعطيها قيمة باقية . وهذه العناصر هي البناء المسرحي وجودة الحوار والتعمق في الكشف عن العوامل الكامنة خلف تلك المشاكل . أو المستترة في حناياها . وذلك حتى يتوفر لها مايسميه الحكيم نفسه بالتعادل بين العرض والتفسير .

ثم إن هذه المسرحيات يعالج بعضها مشاكل عابرة يخشى أن تفقد تلك المسرحيات قيمتها واهتمام الناس بها بزوال تلك المشاكل وفقدان الاهتمام بها . وذلك مثل مشكلة السفور ذاتها . حيث نلاحظ أن هذه المشكلة قد حلها الزمن ولم يعد لها وجود . لأن المرأة قد أسفرت بالفعل دون أن تنهار الأسرة المصرية . بحيث يمكن القول بأن مسرحية « المرأة الجديدة » قد أصبحت وثيقة تاريخية ولم تعد أدباً حياً يثير الاهتمام . وهذا هو الشأن في كل مايسميه النقاد بأدب الملابسات . وإن كنا نلاحظ أن هناك من أدب الملابسات مالا يزال حياً خالداً محتفظاً بقيمته مثل كوميديات « أرستوفان » أو « موليير » مثلا . حيث نرى هذين العملاقين يعالجان في الكثير من مسرحياتهما مشاكل اجتماعية ظهرت في عصرهما ثم اختفت بعد ذلك كالحذلقة اللغوية عند نساء المجتمع في عصر لويس الرابع عشر . تلك الحذلقة التي سفهها « موليير » في مسرحية « المتحذلقات المضحكات » التي لاتزال تمثل حتى الآن محتفظة بقيمتها .

ولقد خيل إلى ونحن نناقش مسرح المجتمع عند الحكيم . أنه لو حضر الرجل مناقشتنا لثار بنا ثورة كبيرة قائلا : « لقد احترت معكم أيها الأساتذة والنقاد . فإذا كتبت مسرحيات ذهنية تعالج مشاكل إنسانية فلسفية عامة خالدة لتموني وقلتم إن هذه المسرحيات لاتصلح للتمثيل كما أنها لاتثير عامة الناس لجلبابها المجرد . وبعدها عن معالجة مشاكل حياتنا الواقعية . وإذا كتبت المسرحيات

الاجتماعية قلتم إنها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب . وإنها كثيراً ماتعالج مشاكل عابرة لن تلبث أن تزول ويزول بزوالها اهتمام الناس » .

أما نحن فنقول للحكيم : « نحن لانريدك صحفياً يذوى إنتاجه مع غروب شمس يومه . بل نريدك أديباً يضيف إلى التراث الإنسانى شيئاً خالداً ذا غناء . دائم الحياة والنفع والإثارة » .

ثم اتفق لى بعد ذلك أن لاقيت الأستاذ الحكيم وحدثته ببعض ما جرى فى هذه المناقشة . وأبديت له بعض ما أحسست به خلاها من أن مسرحه الذهنى الذى يغيبه البعض قد يكون أصلب قيمة وأقدر على البقاء داخل التراث الأدبى من كثير من مسرحيات المجتمع التى يخشى أن تفقد الاهتمام بها بزوال المشكلات التى تعالجها . وضربت له مثلا بمشكلة السفور . ووافقنى أديبنا على هذا الرأى . ولكنى مع ذلك مازلت أرى أن من الممكن أن يعالج الأديب أو الفنان الموهوب مشاكل الحياة والمجتمع فى قصص أو مسرحيات أو قصائد باقية القيمة . وذلك بفعل الغوص وراء حقائق الإنسان والمجتمع . . ثم بفضل الصورة الأدبية أو الفنية التى يأخذها ذلك الإنتاج . ومن هنا لا يطرب حتى اليوم لصرخات الحرية ومجادلة الطغيان التى كان يطلقها خطيب كديموستين لاستثارة الآثينيين ضد غزو المقدونيين لوطنه . أو صيحات مصطفى كامل أو سعد زغلول التى لاتظن أن قيمتها ستزول بزوال الاحتلال . أو أن طربنا منها سيضعف بعد تحررنا من الاستعمار .

وكم كان شيقاً أن نلاحظ أن التغيير لم يطرأ على بعض المشاكل كمشكلة السفور فحسب . بل وطرأ أيضاً على توفيق الحكيم وبخاصة فى موضوع اشتهر به وهو « عداوته للمرأة » ! ففى مسرحيتى « المرأة الجديدة » و « النائبة المحترمة » نرى الحكيم سيئ الظن بالمرأة التى يرى فى سفورها مدعاة للانحلال وانهيار الأسرة . وفى اشتغالها بالسياسة إضافة فساد جديد إلى الحياة السياسية فى العهد الماضى . وذلك بينما نراه فى آخر مسرحياته تاريخياً ، وهى مسرحية « إيزيس » يعرض هذه البطلة فى ثوب نبيل رائع فعال . « فإيزيس » تتفانى فى إنقاذ زوجها

« أوزوريس » رمز الخير . ثم فى إنقاذ ولدها « حوريس » . وتلعب فى كل ذلك دوراً إيجابياً فعالا . كأن الحكيم قد خشى ألا نفطن الفطنة الواجبة إلى هذه الإيجابية من خلال المسرحية فحرص على أن يذيلها بتعقيب يوضح فيه كيف أن « إيزيس » المصرية قد بزت بكثير بنيلوب اليونانية التى يقول هوميروس إنها كانت امرأة نبيلة وفية لزوجها « أوليس » . ومع ذلك يقصر جهدها على المقاومة السلبية . إذ طلبت إلى الأمراء الذين تكالبوا على الزواج منها أثناء غيبة زوجها الذى ظنوا أنه قد مات وأخذوا يتطلعون إلى عرشه — طلبت إليهم أن يمهلوها حتى تفرغ من تطريز ثوب كانت تنقض فى الليل ما تنجزه منه فى النهار . وبذلك طال الزمن حتى عاد زوجها وأنقذها من أولئك الخطاب الطامعين . وذلك بينما نرى « إيزيس » إيجابية فى دفاعها . فهى تجوب المياه والقفار بحثاً عن زوجها . وتناضل فى سبيله نضال الأبطال .

وهكذا يبدو مدى التغيير الذى طرأ على نظرة الحكيم إلى المرأة . فلم يعد عدوًا لها بل أصبح من كبار المشيدين ببطولتها .

فما السر فى كل هذا ؟

هل هو اكتمال نصف دين الأستاذ الحكيم . وما كان بعد ذلك من العيش فى « التبات والنبات وإنجاب البنين والبنات » ؟

« الصفقة » بين الانسانية والشعبية

حضرت مع المستشرق الروسى الأستاذ عبد الرحمن سلطانوف مسرحية « الصفقة » للأستاذ توفيق الحكيم فى مسرح الأزبكية حيث مثلتها الفرقة المصرية الحديثة . وقد أعجب بها الزميل الروسى إعجاباً كبيراً ورأى فيها تحولا كبيراً واستجابة واسعة من أديبنا الكبير توفيق الحكيم للتيار الشعبى الذى ساد فى بلادنا والعالم العربى المعاصر .

والواقع أن توفيق الحكيم يعتبر من أكثر كتابنا الكبار مرونة فكروإتساع أفق ومجاورة لتيار الفكر فى عصرنا حتى ولو ادعى التعادلية . ورفض — فى عناد وإصرار — أن ينحاز بكليته إلى تيار معين . وذلك لأن باطنه أكثر مرونة من ظاهر . وحقيقته أسهل استواء من عقله وإرادته . وربما كان هذا هو السبب فى تنويع اتجاهاته المسرحية والأدبية ذلك التنوع الواسع الذى يمتد من الذهنية والرمزية إلى سيكولوجية المجتمع ثم إلى الشعبية الواقعة الحية .

ومسرحية « الصفقة » ليست أول مسرحية يستجيب فيها توفيق الحكيم لحركتنا الشعبية الأخيرة . فقد سبق أن قدم للمسرح المصرى مسرحية « الأيدى الناعمة » التى عالج فيها أولئك المترفين الذين اضطرتهم الثورة إلى أن ينفضوا عنها غبار الكسل والاستعلاء ليعملوا كما يعمل جميع العاديين من الناس لكسب قوتهم الشريف .

ولكنه إذا كانت الأيدى الناعمة قد عالجت مشكلة نتجت عن الثورة بالنسبة لفئة من الناس . ورسمت حلا لهذه المشكلة — فإن مسرحية « الصفقة » قد عالجت مشكلة اجتماعية محزنة كانت سائدة قبل الثورة . وتفوقت مسرحية « الصفقة » لأنها لم تصور تلك الحالة تصويراً آلياً سطحياً كما تفعل الصحافة

أحياناً أوكما يفعل بعض المؤرخين . بل صورتها تصويراً إنسانياً عميقاً هو الذى يستحق الإبراز فى هذه المسرحيسة وقبل أى شيء آخر .

لقد عرفنا وعرفت الإنسانية كلها وسجل التاريخ مدى ماكان عليه الفلاح المصرى من ظلم واستغلال نتيجة لحرمانه من الأرض . ولكننا لم نكن قد كشفنا بعد عن العوامل النفسية المتراكمة التى زادت هذه الحالة استفحالا وتأصلا .

نعم إن ظلم الإقطاعيين وتأصلهم وجشعهم وترفهم المنحل كان سبباً فى خلق هذه الحالة . ولكنه لم يكن السبب الوحيد . بل أضيف إليه سبب آخر لايقل قسوة وهو استخذاء الفلاحين أنفسهم وسيطرة الأوهام عليهم وهلعهم البالغ من قسوة الإقطاعيين وبطشهم . وهذا هو العنصر الإنسانى الهام الذى جعله توفيق الحكيم من المحركات الإنسانية لمأساة « الصفقة » التى صاغها فى صورة بكائية .

وتقوم مأساة « الصفقة » على قصة قطعت أرض أرادت إحدى الشركات أن تبيعها . فجمع أهل القرية التى تقع فيها تلك القطعة المال اللازم لشرائها وتوزيعها بينهم وبينما هم يعدون العدة لاستكمال الصفقة وإجراءاتها وإذا بهم يسمعون عن وصول إقطاعى الناحية « حامد بك أبو راجية » إلى محطة القرية . فيتسلط عليهم الوهم فوراً بأن هذا الإقطاعى قد حضر ليعاين الأرض قبل أن يذهب إلى الشركة ويستحوذ عليها . وذلك بالرغم من أن هذا الإقطاعى لم يكن له أى علم بهذه الصفقة ولاتفكير فى شرائها . وإنما قد أتى لبعض شئونه الخاصة . ويتشاور الفلاحون فى الطريقة التى يتخلصون بها من منافسة هذا الطاغية . ويعلن أحدهم استعداده لقتله . ولكنهم لايأخذون بهذا الرأى خوفاً على حياتهم . وينتهى بهم الأمر إلى جمع مبلغ من المال — مالهم العصبى — ليقدموه للإقطاعى الطاغية فدية لصفقة الأرض . ولكن الإقطاعى يتظاهر أول الأمر بالتعفف وعزة النفس والاستعلاء . ولكنه لايكاد يعلم بوجود الصفقة . وبسبب تقديم المال إليه حتى يكشر لهم عن نابه ويأبى التسلم لهم بالصفقة حتى بعد أن زادوا له فى الفدية . ويساومهم فى أعز ما يملكون وهو عرضهم . فيطلب الفتاة القروية الجميلة مبروكة التى لحها بين أهل القرية . بحجة استخدامها خادماً لابنه

الصغير . وهنا يجتمع أهل القرية ويتشاورون فى هذه الفدية الجديدة الفادحة . وبخاصة أن مبروكة كانت مخطوبة لمحروس . أحد شبان القرية . ولكن قوة الشعب وإيجابيته واستيقاظ وعيه لا تلبث أن تظهر فى شخصية الفتاة مبروكة التى تقرر الذهاب مع الإقطاعى إلى قصره وهى واثقة من نفسها ومن قدرتها على أن ترد كيد الطاغية فى نحوه وأن تشغله عن الصفقة مدة يومين اللازمين لإنجاز إجراءاتها . ولكن لها ما أرادت فإنها لم تكد تستقر بقصر الإقطاعى حتى تظاهرت بأنها مصابة بمرض الكوليرا الذى يعتبر القيئ من أهم أعراضه . ونجحت الحيلة وحاصر بوليس الصحة القصر مدة يومين لا يخرج منه أحد ولايدخل إليه أحد حتى ركب الوهم عقل حامد بك أو راجية الذى رأى أن يتخلص من الفتاة المريضة خوفاً على حياته وحياة أسرته . فعادت مبروكة إلى قريتها عود الفاتحين الغزاة وكأنها جان دارك المصرية التى خلصت قريتها من ظلم الإقطاعى وردت عنها الكيد . وتختم المسرحية بإعلان نبأ انتهاء الصفقة لفلاحى القرية ثم زواج « مبروكة » من محروس .

* * *

لقد سبق أن حدث مراراً مثل هذا الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين على تملك الأرض . وسيلتهم الأولى والوحيدة للإنتاج . وباستطاعة أى مؤرخ يقلب أوراق الصحف المصرية الحديثة أن يجد أمثلة كهذا الصراع . ولكن الجديد فى صفقة توفيق الحكيم هو استخدامه الناجح للعناصر النفسية التى عملت فى تحريك هذه المأساة . ثم فى إظهاره لإيجابية الشعب الناتجة عن الوعى الجديد وقدرة هذا الشعب على أن يكون — ممثلا فى فتاة ريفية عادية — قادراً على استخدام العنصر النفسى أيضاً وحيل الذكاء فى هذه المعركة الطاحنة . معركة الأرض والصراع على تملكها كوسيلة للإنتاج . بل الوسيلة الوحيدة التى تضع حداً لاستغلال الإنسان للإنسان . ذلك الاستغلال المزرى الذى كان سائداً فى الريف المصرى .

وبفضل استخدام الحكيم لهذه العناصر النفسية على أساس من الخيال الواقعى السليم . استطاع المؤلف أن يعطى مسرحيته قيمة إنسانية خالدة . وقيمة درامية بالغة الطرافة .

أما القيمة الإنسانية فتأتى من أن الناس — وبخاصة فى ظروف معينة — قد تتحكم فيهم الأوهام أكثر مما تتحكم الحقائق . على نحو مارأينا فلاحى القرية يهلعون من وصول حامد بك أبو راجية إلى محطه قريتهم قبل أن يتبينوا حقيقة الدافع إلى قدومه . على نحو مارأينا حامد بك يهلع ويتخلخل كيانه من خطر الكوليرا الموهوم .

وأما القيم الدرامية فتأتى من تلك المفاجئات المحكمة التى استطاع الحكيم بخيال موفق — أن ينفث بفضلها الحركة والتوثب المتجدد والتشويق الحاد فى مسرحيته . عندما كشف لنا عن سوء الفهم الذى تسرب إلى الفلاحين . والانقلاب الذى طرأ على حامد بك عند ماأدرك حقيقة تلك الجرأة التى أظهرتها مبروكة والتى لم نعرف علام تستند إلا بعد أن تكشفت الأمور عن تلك الحقيقة البارعة التى لجأت إليها فى تصنع مرض الكوليرا .

وهكذا جمعت هذه المسرحية بين الشعبية والإنسانية والقيم الدرامية . فى كل مايكون مسرحية نجحت ذات قيمة باقية .

هذا ولقد أحس مخرجنا القدير فتوح نشاطى بالطابع الواضح فى مسرحية « الصفقة » . فركز عليه اهتمامه وغلبه فى أسلوب إخراجه . مستجيباً للتيار الشعبى العام الآخذ فى السيطرة على كافة فنوننا . ولذلك رأيناه يغلب اللهجة الشعبية على حوار المسرحية الذى كتبه المؤلف على نحو يمكن أن ينطق بالعامية أو بالعربية . ولكن العامية التى أخرجت بها المسرحية قد خلت مع ذلك من كل ابتذال . كما طعم المخرج المسرحية بعدة أغان ورقصات شعبية قد كان من الممكن أن تصل إلى مستوى أرفع من ذلك وأجمل . ولكن المخرج له عذره لأنه لايستطيع أن يخلق شيئاً من العدم . وفنوننا الشعبية لاتزال مجهولة غير مدروسة ولامسجلة حتى يجد المخرج فى رصيدها مايمكن أن يختاره ويتحمل مسؤلية هذا الاختيار .

وإذا كانت لنا بعض الملاحظات على الإخراج فهى تنصب بنوع خاص على طريقة فهم المخرج لطبائع أهل الريف الذين ليسوا من السذاجة إلى الحد الذى أظهرهم فيه . بل هم قوم علمتهم مصاعب الحياة شيئاً غير قليل من الحيطة

والدهاء . ولكن الأسلوب المسرحي قد ساق المخرج فيما يبدو إلى بعض المبالغة فى إظهار سذاجتهم . فمن غير المعقول مثلا أن يجتمعوا للتشاور فى مصير مبروكة على قيد خطوات من حامد بك أبو راجية الذى يظل فى مكانه فترة طويلة إلى جوارهم ، متظاهراً بالتلهى فى مطالعة صحيفة بين يديه . كما أن الحركات التى يأتيها المرابى « الحاج عبد المعبود » فى عد نقوده وتسليمها للفلاحين يبعد بها الإخراج المسرحى بعدا كبيراً عن واقع الحياة فى الريف .

وجاء التمثيل متمشياً مع نظرة المخرج إلى المسرحية . وهى النظرة التى تحتاج إلى تقريب أكثر من واقع الحياة الريفية فى الحركة والسكون والإشارة بل والثياب أحياناً . وذلك بالرغم من أن المؤلف قد شفع مسرحيته ببيان أوضح فيه أنه قد حرص فى مسرحيته على أن يدنيها أكثر مما يستطيع من واقع الحياة الريفية . وأن لايلتمس أى نجاح ظاهرى عن طريق المبالغة والاستثارة المسرحية . بل إنه ليصرح بأنه يسعى فى هذه المسرحية إلى أن يستدرج جمهورنا ويجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعى الذى لايهدف إلى إضحاك أو إبكاء — ذلك النوع الذى يعرض عملية الحياة فى حقيقتها والأشخاص فى واقعيتهم حتى يرضى الجمهور بإخراج طبيعى وتمثيل واقعى بلا نكتة ولا مبالغة .

اللغة الثالثة التي اخترعها توفيق الحكيم

ثار فى أحد مجالسنا الأدبية جدل شديد حول اللغة التى كتب بها الأستاذ توفيق الحكيم مسرحيته الشعبية الأخيرة « الصفقة » .

أما هذه اللغة فقد حددها توفيق الحكيم فى بيان نشره فى ذيل المسرحية استعرض فيه مشتقات استعمال العامية والفصحى فى المسرح . ثم تحدث عن اللغة الثالثة التى كتب بها هذه المسرحية فقال : « كان لابد لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى . وهى فى نفس الوقت – مما يمكن أن ينطقه الأشخاص . ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم ! . . . لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم . ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطه – تلك هى لغة هذه المسرحية : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية . ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان . بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطقه الريفى فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعياً مما يمكن أن يصدر عن ريفى . ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح . فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة . . . إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدى ذلك إلى نتيجتين أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا تقرب بنا من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوربية . وثانيهما – وهو الأهم – التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية . لتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن » .

وقال أحد الحاضرين إن هذه اللغة الثالثة التى اخترعها أو أراد اختراعها الأستاذ توفيق الحكيم لن تستطيع الحياة أكثر مما استطاعت الإسبرانتو . وهى تلك اللغة التى اخترعها بعض العلماء فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ووضعوا لها قاموساً

ضخما . وأرادوا أن تصبح لغة دولية يستعملها العالم كله كوسيلة للتقريب بين الشعوب . وعلى أمل أن يكون هذا التقريب عاملا من عوامل السلام الأبدى وعدم العودة إلى الحروب مرة أخرى .

وإذا كان بعض الأفراد هنا وهناك قد حاولوا أن يتعلموا تلك اللغة . فإن هذه المحاولات ظلت محدودة وانتهى الأمر بأن ماتت الإسبرانتو داخل معجمها الضخم .

وأضاف أديب ثان إن اللغة لا تخترع وإنما تنشأ نشأة طبيعية وفقا لمطالب الحياة وتتطور تبعا لقوانين عضوية ولغوية ثابتة يعرفها علماء اللغة تمام المعرفة . ومانسميه لغه عامية اليوم ليست وليدة فساد طرأ على اللغة الفصحى . بل هى تطور للغة الفصحى فى أقطارها المختلفة وفقاً لقوانين صوتية ونحوية مطردة . وقد استقرأ المستشرقون هذه القوانين وسجلوها كقواعد عامة للهجات العامية التى تشكلت فى كل إقليم عربى تبعاً لعوامل يمكن استجلاؤها فى سهولة . ولعل هذه الخصائص المحلية أوضح ما تكون فى حركات المد التى هى فى الحقيقة أحرف صامتة . ثم فى النبرات التى هى مواضع الارتكاز الصوتى . وقد وضعت بالفعل كتب لنحو كل من هذه اللهجات العامية فى بلاد العرب المختلفة . فهناك نحو للهجة المصرية ونحو للهجة العراقية ونحو للهجة المغربية وهكذا . .

وإذا كان علماء اللغة قد تحققوا من أن المصطلحات العلمية ذاتها لا يمكن أن تروج وتنتشر وتدخل فى معاجم اللغات الحية إذا اخترعتها المجامع اللغوية . ولم تنشأ نشأة طبيعية نتيجة للضرورات العلمية التى تدفع رجال كل علم إلى خلقها . ونادوا بأن تقصر المجامع اللغوية مهمتها على تسجيل المصطلحات التى يخلقها أهل كل علم وفن . فكيف يمكن أن تخترع لغة ثالثة يكتب لها النجاح والانتشار .

وأضاف أديب ثالث إن نشأة اللغة نشأة طبيعية وفقاً لمطالب الحياة والأدب لم يجعل من اللغة وسيلة للتعبير الذهنى كرموز الجبر فحسب . بل أكسب كل لغة ظلالا وإيحاءات وشحنات عاطفية اكتسبتها من تكرار مرورها خلال النفس البشرية وتلونها بألوان تلك النفس . حتى أصبحت لكل لغة طبيعية قدرة على

الإيحاء والإثارة والتحريك . لا تملكها أية لغة مصطنعة تستعمل كرموز ذهنية أو وسائل لنقل المعنى فحسب من نفس إلى أخرى .

ولما كان الأدب لا يهدف إلى نقل المعانى فحسب . بل يتطلع إلى ما خلف المعانى من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية فإنه لا مفر للأدب من أن يستعمل لغة طبيعية لديها كل هذه الإمكانيات التى اكتسبتها عبر الزمن . وبفضل رحلاتها المستمرة المتجددة خلال النفس البشرية .

هذا هو مجمل الاعتراضات التى أثارها أو يمكن أن يثيرها زملاؤنا الأدباء والأساتذة ضد هذه المحاولة التى قام بها توفيق الحكيم فى مسرحية « الصفقة » .

ولكننا نلاحظ أن كل هذه الاعتراضات إنما تنهض فيما لو كانت لدينا لغة عربية موحدة أراد توفيق الحكيم أن يهجرها إلى لغة جديدة يخترعها اختراعا . ونحن فى الواقع لا نمتلك مثل هذه اللغة الحية المفهومة من الجميع . فلغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت فى عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا . ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة العصرية . ولبعض فنون الأدب التى أخذناها عن الغرب كفن الأدب المسرحى الذى لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية . فإذا كانت لدينا عدة لهجات عامية فى أقطار العرب المختلفة فإن استعمال هذه اللهجات فى أدب كالأدب المسرحى أو القصصى كفيل بأن يوسع الهوة بين شعوبنا العربية فى الوقت الذى تنادى فيه بتوحيد هذه الشعوب كضرورة حيوية . وندعو فيه إلى القومية التى تعتبر اللغة الموحدة أهم مظاهرها .

هذا الوضع اللغوى الشاذ فى مواجهة الضرورة هو الذى دعا الأستاذ توفيق الحكيم إلى محاولة الكتابة بهذه اللغة الثالثة . ونحن نقول ثالثة تجوزاً . لأنها فى الواقع ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى « اسبرانتو عربى » وإنما هى فى حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها . على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقاً للتطور الصوتى الذى حدث فى اللهجة .

وإذا كان توفيق الحكيم قد عدل عن استخدام أداة النفى المطردة فى لهجتنا المصرية . وهى الشين أو مش ليستخدم أدوات النفى الفصحى . فإن هذا الاستخدام إذا كان قد أحدث بعض القلقة فإنه من الواجب اغتفار هذه القلقة فى سبيل الأهداف الكبيرة الأخرى التى تسعى إليها هذه المحاولة .

والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية . لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها . فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته . وبذلك استطاع أن ينقذ ما يجب أن تملكه لغة فن شعبى كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية . ولنقتبس من حوار هذه المسرحية الفريدة فقرة قصيرة نتبين فيها خصائص هذه اللغة . ولتكن هذه الفقرة جزءاً من الحوار الذى يدور بين بعض الفلاحين من جهة والبيك ووكيله من جهة أخرى حول تنازل البيك عن مزاحمة الفلاحين فى شراء الأرض التى ستبيعها الشركة البلجيكية :

سعداوى : البيك قبل ؟ !

الوكيل : قبل لأجل خاطركم . . ولو أن فيها تضحية كبيرة ! . . لكن سعادته تفضل وتكرم وتعطف وقبل يضحى بمصالحه ويترك لكم كل الصفقة . . .

عوضين « فى ارتياب » : كلام جد النوبة ؟ !

الوكيل : كلام نهائى . .

سعداوى : على الله ما يكون بعدها رجوع ! . .

البيك : كلام شرف « ياسعداوى » !

سعداوى : ونعم بكلامك يا سعادة البيك . . لكن . .

البيك : قلت لك كلمتنا واحدة !

عوضين : نقرأ الفاتحة ؟ ! . .

البيك : وهو كذلك . . نقرأ الفاتحة !

وواضح من هذا الحوار أن مفرداته كلها عربية فصيحة . وأن الجمل قد ركبت تركيباً عربياً مستقيماً فى جملته . وإن تكن بعض الألفاظ قد استخدمت بمعناها الشعبى مثل كلمة « نوبة » بمعنى مرة . وهو تطور أو انتقال لغوى سهل الإدراك . كما أن الكاتب قد استعاض بالتنغيم الصوتى عن مأزق استخدام أداة الإشارة الفصيحة « هذه » التى توضع قبل الاسم فى الفصحى . وأداة الإشارة العامية « دى » التى توضع بعد الاسم فى لهجتنا المصرية . فلم يقل «هذه النوبة» و« النوبة دى » . كما أنه استغنى عن « الشين » التى تستخدم فى لهجتنا العامية كمقطع مكمل للنفى . ومع ذلك استقام له النفى بأداته الفصيحة . فى عبارة « على الله ما يكونش بعدها رجوع » . وإن كنا نلاحظ أن هذه « الشين » قد أخذت تسقط أحياناً فى بعض عباراتنا الشعبية المنفية . حتى يمكن القول بأن عبارة « على الله ما يكون بعدها رجوع » قد أصبحت الآن من التعبيرات العامية الدارجة . نتيجة لتطور عكسى ملحوظ نحو العودة إلى الفصحى نتيجة لانتشار التعلم . وفى كل هذا ما يدل على أن توفيق الحكيم لم يحاول خلق « اسبرانتو » عربى بل سار فى اتجاه التصور العكسى المذكور . محاولا التقرب بين الفصحى والعامية على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين . وهى محاولة يستحق التجربة بل التشجيع . لأن نجاحها قد يحل مشكلة عويصة فى فن كبير كفن المسرح الذى لايزال يجاهد فى سبيل التغلب على العقبات التى تقف فى سبيله . وفى مقدمتها عقبة اللغة والتأرجح بين قطبيها . وبخاصة إذا ذكرنا أن محاولة توفيق الحكيم لم تحرم لغته الثالثة من إمكانياتها الفنية المختلفة . فهى تجمع إلى القدرة على التعبير والإيحاء ذلك القرب الواجب من الشعب وعقليته . فضلا عن ذلك العصير الشعبى الذى يكسبها نكهة خاصة أليفة .

وفى اعتقادى أن هذه المحاولة لن تفشل وأنها خليقة بأن تصيب النجاح عند جميع الطبقات بمستوياتها الثقافية واللغوية المتباينة . وعلى أية حال فالتجربة هى خير وسيلة للمعرفة الأكيدة والحكم الصحيح .

عودة الشباب

تعرض الفرقة القومية الآن بمسرح الأزبكية مسرحية « عودة الشباب » لتوفيق الحكيم . وهي ليست مسرحية جديدة لأن توفيق الحكيم كتبها منذ سنوات ونشرها في المجلد الضخم « مسرح المجتمع » باسم « لو عرف الشباب » . وإنما الجديد هو أن توفيق الحكيم قد ترجمها من الفصحى إلى العامية ترجمة شبه حرفية وغير عنوانها .

بل إن المسرحية ليست جديدة في فكرتها على توفيق الحكيم نفسه . لأنه كان قد سبق إلى علاج نفس الفكرة . ولكن على نحو أكثر نجاحاً في مسرحيته الأولى الكبيرة « أهل الكهف » فكلتا المسرحيتين تقوم على فكرة واحدة هي محاولة الإفلات من إطار الزمن . ثم تدبر النتائج التي يمكن أن تترتب على ذلك . وفي النهاية عودة إلى ذلك الإطار خوفاً من هول تلك النتائج . وتسليماً بحتمية التزام كل كائن بشرى مكانه في الصف . وإلا تعقدت الحياة بل وفقدت مضمونها .

فمسرحية « أهل الكهف » تقوم على فكرة دينية خارقة هي نوم أهل الكهف وكلبهم قطمير ثلاثة قرون . ثم صحوهم من هذا النوم الطويل وما ترتب على هذا الصحو من نتائج . حيث وجد كل منهم أن الحياة لم يعد لها معنى بعد ذلك . لأن الحياة ليست جوهراً في ذاته بل هي مجموعة الروابط والعلاقات التي تقوم بين كل منا وبين ما يحوطه من ناس وأشياء . فهذا واحد من أهل الكهف صحا يبحث عن بيته فلا يجده . بل يجد مكانه سوقاً عامة . وهذا آخر يبحث عن غنمه فلا يجدها . وهذا ثالث يلقى فتاة فيحسبها حبيبته الأولى . ولكنه لا يلبث أن يتبين أنه قد شبه له . وهذه كل مظاهر الحياة ووسائلها قد تغيرت بما فيها النقود التي كانوا يتعاملون بها . وعندما تيقن أهل الكهف من أن الحياة التي يعرفونها قد ماتت فعلا لا يرون بدأ من أن يعودوا هم بأنفسهم إلى الكهف ليستأنفوا نومهم

الأبدى . بل ويلحقوا بهم الكلب قطمير فى ذلك . لأن هذا القانون العام لا ينطبق عليهم وحدهم . بل ينطبق على الحيوانات أيضاً التى قدر لها أن تلتزم هى الأخرى مكانها فى الصف . وإلا فقدت حياتها كل معنى بل وكل طاقة على لاستمرار .

ومسرحية « عودة الشباب » تقوم على فكرة علمية خارقة أو لاتزال خارقة حتى اليوم هى اكتشاف عقار يعود بالإنسان إلى الخلف . أى يرد الشيوخ إلى الشباب . وبذلك يخرجهم هو الآخر من إطار الزمن وإن يكن خروجهم هذه المرة إلى الخلف لاإلى الأمام كما خرج أهل الكهف . ولكن النتيجة فى الحالتين واحدة . وهى الخروج من الصف ثم محاولة تدبر النتائج التى قد تسفر عن ذلك . وما تؤدى إليه هذه النتائج من عودة أيضاً إلى الصف كما عاد أهل الكهف تماماً . لأن توفيق الحكيم التعادلى المسالم المحافظ ليس فى طاقته ولا فى مزاجه ما يدعوه إلى دفع شخصياته نحو الصمود فى مثل هذا التمرد على إطار الزمن أو رتابة الزمن . ولذلك نرى الشيخ الذى يرده العقار إلى الشباب فى هذه المسرحية يعود راضياً بل متلهفاً إلى شيخوخته كما كان . ليرديه الموت على خشبة المسرح يوم استدعائه لتأليف الوزارة .

ومسرحية « أهل الكهف » استطاعت القصة الدينية التى رواها القرآن عن تاريخ المسيحية فى أيام اضطهادها الأولى كما روتها الكتب المسيحية أن تمد توفيق الحكيم بهيكل متناسق للأحداث . بينما لم يجد توفيق مثل هذا الهيكل عندما كتب « عودة الشباب » فاضطرب هذا الهيكل بين يديه . حتى لنظن أول الأمر أن الدكتور طلعت قد أعطى صديقه رفقى باشا . الشيخ الفانى حقنة من إكسير الحياة الذى أعاد إليه شباب العشرين وتجرى أحداث المسرحية على هذا الأساس حتى إذا أشرفت على نهايتها وأراد المؤلف لبطل مسرحيته أن يعود إلى شيخوخته كما كان لتجنب النتائج المسرفة التى رتبها المؤلف على العودة إلى الشباب . لم يجد توفيق الحكيم وسيلة إلى هذه الخاتمة غير انتقال مفتعل يعود بنا إلى مشهد الانقلاب الأول حيث نعلم أن صديق باشا رفقى لم يأخذ حقنة إكسير الحياة بل

أخذ حقنة عادية ضد الجلطة القلبية نام على أثرها نومة رأى فيها حلماً تضمن جميع المشاهد التى عرضت علينا منذ عودته إلى الشباب حتى صحوه وارتداده إلى الشيخوخة من جديد .

على أننا قد نستطيع التسليم بهذه الطريقة التى لم يكن لها من مبرر مادام المؤلف قد أراد أن ينقلنا إلى عالم الخوارق العلمية كما نقلنا من قبل فى « أهل الكهف » إلى عالم الخوارق الدينية . وبخاصة وأننا اليوم فى عصر المعجزات العلمية . ولكن الذى نستطيع التسليم به هو خروج المؤلف على كل منطق فى دراسته للنتائج التى يمكن أن تترتب على المعجزة الأولى وإلا فقدت المسرحية كل قيمتها الذهنية . فالأديب المفكر من حقه أن يتخذ نقطة للبدء فرضاً خيالياً يفترضه . أو معجزة علمية أو دينية يتخيلها أو يسمع بها ولكن من واجبه بعد إرساء هذا الفرض أن يلتزم منطق الحياة الدقيق ليستطيع بعد ذلك أن يقنعنا بأنه ليس فى الإمكان خير مما كان على نحو ما يريد توفيق الحكيم فى مسرحيتيه المذكورتين .

وفى هذه الحقيقة يتلخص الفارق الكبير بين « أهل الكهف » و « عودة الشباب » . ففى « أهل الكهف » منذ أن صحا النوام لم يحدث إلا ما يتمشى أو يمكن أن يتمشى مع منطق الحياة . وكل ما أصاب أهل الكهف من اضطراب وحيرة جاء طبيعياً متمشياً مع منطق الحياة ذاتها . وأما ما حدث بعد عودة صديق باشا رفقى إلى الشباب فى « عودة الشباب » فأغلبه كاذب مفتعل لا يمكن أن يتمشى مع أى منطق . وإلا فما الداعى لأن يصاب الدكتور طلعت حرب بالجنون أو مايشبه الجنون لمجرد أن عاد الشباب إلى الشيخ الفانى . مع أن هذه النتيجة كانت هدفه الأسمى من جميع أبحاثه العلمية هو وأستاذه الذى لم نره . وقد جرب الإكسير الجديد من قبل على عدد من الأرانب واغتبط بنجاح تجاربه عليها ؟

ثم هل يعقل أن تخفى شخصية صديق باشا رفقى بعد عودته إلى الشباب حتى على زوجته وبنته الشابة نبيلة ؟ بل هل يعقل أن تعود لصديق باشا رفقى حيوية

الشباب العارم ثم تكبت حكمة الشيوخ هذه الحيوية بدعوى أن جسم صديق باشا وحده هو الذى عاد إلى الشباب دون روحه ، بل دون أن يحدث على الأقل صراع بين حيوية الشباب وحكمة الشيوخ فى نفسه ؟ وباستطاعتنا أن نناقش فى ضوء المنطق جميع الأحداث الأخرى التى تلت العودة إلى الشباب مثل إعلان وفاة الباشا بعد تجمد أمواله فى البنك وعجز ذويه عن التعرف عليه ، وما من شك فى أن هذه المناقشة لابد أن تنتهى بنا إلى الجزم بأن مسرحية «عودة الشباب» ليست من نوع المسرح الذهنى الجيد الذى حمدناه لتوفيق الحكيم فى مسرحية «أهل الكهف» بل هى مجرد «فنتازيا» غير متسقة الخيال فاقدة أهم أساس لمثل هذا المسرح الذهنى الجيد ، الذى قد تكون نقطة البدء فيه أسطورة أو معجزة ، ولكنه لابد أن يلتزم منطق الحياة فى أدق خطواته حتى يستطيع أن يؤيد بعد ذلك مايشاء من حقائق تلك الحياة وفقاً لمعتقدات المؤلف عن طريق ما يسميه المناطقة «بالدليل العكسى»

ومسرحية عودة الشباب نحس فيها بتخلخل البناء الفنى ، ويكتفى للتدليل على ذلك ما نحس به فى وضوح من أن الانتقال من فصل إلى آخر ليس انتقالا طبيعياً بحيث ينبثق كل فصل عن سابقه ويبنى عليه كما تبنى اللبنة فوق الأخرى ، بل نرى شخصيات المسرحية يدعو بعضهم بعضاً . أو على الأصح يحملهم المؤلف على أن يدعو بعضهم بعضاً إلى الانتقال من فصل إلى آخر ، وبخاصة فى الانتقال من الفصل الثالث إلى الفصل الرابع والأخير الذى افتعل فيه المؤلف الخاتمة بحيث نسمع أحد الممثلين وهو صديق باشا نفسه يدعو زملاءه إلى العودة إلى مكان المشهد الأول فى منزل سعادته ليساعدوا الدكتور طلعت على استرداد عقله وتذكره كل ماحدث ، وإذا بنا نفاجأ لا بشفاء الدكتور فحسب بل وبأن كل ماحدث لم يكن إلا حلماً .

وأما عن الأداء التمثيلى فقد أحسست هذه المرة بأن فن التمثيل قد وصل عندنا إلى خير مما وصل إليه حتى اليوم فن التأليف المسرحى ، فجميع مسرحياتنا المحلية

نلاحظ أن ممثلينا ومخرجينا ينجحون غالباً فى أن يجعلوا منها شيئاً تروق مشاهدته . بينما لا يزال التأليف المسرحى يتعثر حتى بين كبار أدبائنا . ولعل السبب فى ذلك أن فن التمثيل قد قدم به العهد فى بلادنا وأخذت أصواته تثبت وتتضح . بينما لا يزال ما يمكن أن نسميه بالأدب التمثيلى فى أولى مراحله .

توفيق الحكيم فى مهب الرياح

١ – المؤلف المسرحى والأساطير

لقد اغتبطت أيما اغتباط بما لاحظته من اهتمام النقاد بمسرحية إيزيس لأديبنا الكبير توفيق الحكيم وإن كنت قد أشفقت عليه من تلك الرياح التى أخذت تتجاذبه هو ومخرج مسرحيته القدير الأستاذ نبيل الألفى.

وأنا لا أريد أن أناقش كل ما أثير حول هذه المسرحية من آراء . كثير منها لا غناء فيه وإنما أقف عند قضية عامة لابد من إيضاحها لأنها لا تمس إيزيس وتوفيق الحكيم فحسب ، بل تمس جميع المسرحيات والقصص التى يمكن أن يستقى أدباؤنا مادتها من الأساطير.

وهذه القضية هى : إلى أى مدى يحق للأديب أن يغير من وقائع الأسطورة فضلا عن بعض مراميها . ويدعونى إلى مناقشة هذه القضية الهامة ما أبداه بعض نقادنا المثقفين ثقافة واسعة . مثل الدكتور لويس عوض من آراء لا أستطيع أن أقره عليها . وأخشى أن تستقر فى أذهان نقادنا الشبان.

وهذه الآراء تذهب إلى أن الأديب ليس من حقه أن يغير من وقائع الأسطورة ولا أن يتصرف فى دلالتها على نحو ما فعل الأستاذ الحكيم عند ما جعل إزيس تحمل من أوزوريس فعلا لا من روحه على نحو ما جاء فى الأسطورة القديمة التى يرى فيها الدكتور لويس عوض شبيهاً بقصة العذراء ، ويرى فى إيزيس وأوزوريس وهورس ثالوثاً يشبه الثالوث المسيحى المقدس المكون من الأب والابن وروح القدس أو على نحو ما فعل عندما جعل حوريس هو الذى يحاكم بدلا من إيزيس كما ورد فى الأسطورة القديمة وجعل ماضيه هو الشعب . لا إله الأعماق « توت » كما ورد فى الأسطورة القديمة أيضاً . وفى الحق إنى لا أدرى

إلى أى أساس يمكن أن يستند مثل هذا الرأى . مع أن الذى نعرفه جميعاً هو أن الأدباء العالميين لم يبيحوا لأنفسهم حق التصرف فى الأساطير ودلالتها فحسب . بل وأباحوا لأنفسهم حق التصرف فى التاريخ نفسه . حتى لنرى أكبر أديب فرنسى تخصص فى كتابة القصص التاريخية وهو ديماس الأب .

يقول فى هذا الصدد «التاريخ ؟ من يعرفه ؟ . إن هو إلا مشجب أعلق عليه لوحاتى» !

وهاهو برناردشو لا يغير فى أحداث أسطورة بيجماليون الشهيرة فحسب بل ويعرض عن جميع وقائعها ليصوغ قضية جديدة من واقع الحياة لا تحتفظ من الأسطورة اليونانية القديمة إلا ببعض دلالتها .

فبيجماليون فى الأسطورة القديمة فنان صنع تمثالا جميلا لامرأة سماها جالاتيه ثم راقه جمالها فطلب إلى كبير الآلهة زيس أن ينفث الحياة فى التمثال حتى يتزوج جالاتيه التى خلقها بفنه . ويتم له ما يريد . ولكنه يعود بعد ذلك فيندم على ما طلب . ويضرع إلى الإله من جديد أن يحيل جالاتيه إلى تمثال من جديد . وفى كل هذا رمز لما يعانيه من حيرة وتردد بين الفن والحياة . وجاء برنادشو الاشتراكى فجعل من بيجماليون رجلا من أرستقراطية لندن يتبنى بنتاً من السوقة ويتولى تربيتها وتهذيبها حتى أصبحت فتاة مهذبة تستهوى الفؤاد . وأحبها بوعى منه أو بغير وعى وطلب الزواج منها . وفى كل هذا ما يرمز إلى أنه ليس هناك إنسان متخلف سوقى بطبيعته . وإنما المجتمع هو الذى يحكم عليه بالتخلف والسوقية حتى إذا أتاحت له الظروف خروجا من هذا التخلف والسوقية أصبح إنساناً مهذباً راقياً سوى الفؤاد .

هذا هو ما فعله برنادشو بأسطورة بيجماليون . ومع ذلك لم نر أو نسمع ناقدا يعيب شو لتصرفه فى هذه الأسطورة على هذا النحو وإهداره ووقائعها الأسطورية ، بل رأيناهم يجمعون على الإشادة بعبقرية شو وقدرته الخارقة على أن يستخدم الأساطير فى عرض ما يريد من رأى ودلالة على نحو فنى واقعى رائع . بل لقد سبق لى أنا نفسى أن أخذت على الأستاذ الحكيم منذ أكثر من عشرة أعوام أنه لم يستطع أن يعالج أسطورة بيجماليون فى مسرحيته التى استقاها منها علاجا

واقعياً ـ وأن يحيل شخصياتها الأسطورية إلى إناس ينبضون بالحياة وتتمدد أبعادها النفسية والاجتماعية وقسمات حياتهم على نحو ما فعل شو مثلا . وباستطاعة من يريد أن يراجع هذا المقال فى كتابنا «فى الميزان الجديد».

وفى اعتقادى أن الأستاذ الحكيم قد استجاب لما وجه إلى مسرحه الرمزى الذهنى من نقد نزيه . وأنه قد تطور فى إنتاجه الأدبى نحو الواقعية الحية التى دعا إليها . أو على الأقل قد أخذ يعود إلى إنتاجه الواقعى الذى طالعنا به فى مستهل إنتاجه الأدبى الخصيب فى قصة «عودة الروح» . وجاءت مسرحية إيزيس دليلا على هذا التطور أو تلك العودة إلى اتجاهه المبكر.

فتوفيق الحكيم فى مسرحية «إيزيس» قد أراد — وله مطلق الحرية فيما أراد — بل وله الشكر على ما أراد — أن ينزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضح الأرض . وهو لا يريد أن يرى فى إيزيس إلهة خرافية تحمل من نسر يرمز لروح أوزوريس على نحو ما ترمز الحمامة لروح القدس فى المسيحية . بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت فى عهد الفراعنة وكما لا تزال حتى اليوم . على نحو ما أوضح فى «عودة الروح» حيث نرى باشمهندس الرى يجمع الأدلة والبراهين ليثبت أن مصر القديمة لم تمت بل لاتزال حية فى مصر الجديدة . وعلى أساس هذا الفهم لم يعد هناك مجال لأن نسأل توفيق الحكيم لماذا جعل من النقاب الذى ترتديه إيزيس مجرد حجاب تستتر به بدلا من رمز للأسرار التى كانت تحتويها إيزيس فى الأسطورة القديمة .

ولقد حرص توفيق الحكيم نفسه على أن يلفتنا إلى وجهة نظره التى اختارها فى معالجة هذه الأسطورة . وذلك فى تذييل ألحقه بمسرحيته المطبوعة . قارن فيه بين إيزيس التى يرى فيها أنموذجا للمرأة المصرية وبين بنيلوب التى جعل منها شاعر اليونان الخالد هوميروس فى الأوديسا — نموذجا للمرأة اليونانية . وإذا كانت المرأتان متفقتان عند المؤلف المصرى والمؤلف اليونانى فى الوفاء للزوج وفاء أمينا كاملا . فإن المرأة المصرية عند كاتبنا الكبير قد تميزت عن المرأة اليونانية الهوميرية بأنها امرأة إيجابية فعالة لا سلبية صابرة . فبينلوب اليونانية نراها ترفض الزواج من الخطاب

الذين حاولوا إيهامها بأن زوجها لن يعود ولكنها تقاومهم مقاومة إيجابية بل تلجأ إلى حيلة سلبية . فتعدهم بأنها ستختار منهم زوجا بمجرد أن تنتهي من ثوب أخذت تطرزه . وكانت تنقض بالليل ما تطرزه بالنهار . حتى تطيل الزمن . لعل زوجها يعود فراراً من إلحاح الخاطبين . وذلك بينما المرأة المصرية عند توفيق الحكيم لا تقنع بالقرار فى عقر دارها انتظاراً لعودة زوجها أو معرفة أنبائه . بل تخرج لتبحث عنه فى شجاعة وتخوض فى سبيله الأهوال وتقطع الفيافى والقفار . ولا ترهب الطاغية «طيفون» وأذنابه . بل تجالدهم جميعاً فى صلابة وحزم وحتى عندما تفقد زوجها نهائياً لا يتسرب اليأس إلى قلبها بل تستمر فى كفاحها وفى تنشئة ابنها حوريس حتى يبلغ أشده وينتقم لأبيه وينتزع الملك من طيفون الطاغية المغتصب . وتستخدم فى ذلك كافة السبل حتى نراها تحارب الشر فى واقعية صامدة .

ولقد كان من المتوقع أن يصيب الأستاذ نبيل الألفى مخرج إيزيس ما أصاب مؤلفها الكبير توفيق الحكيم . فوجد نفسه هو أيضاً فى مهب الريح . ولا غرابة فى ذلك . فوقف المخرج من المسرحية قد كان شديد الشبه بموقف المؤلف من الأسطورة القديمة . وكما أن النقد قد حير الحكيم بين الواقع والرمز فإنه قد أنزل أيضاً نفس الحيرة بالمخرج .

ولما كان نبيل الألفى من شبابنا المجتهدين المثقفين . فإنه بلا ريب قد درس الأسطورة القديمة كما درس المسرحية التى طلب إليه إخراجها وقارن بينهما . وأحس بما أراد المؤلف من إنزال وقائعها من غياهب السماء كما قلنا — إلى وضح الواقع الحى . كما استقرت بنفسه بعض الرموز من ثنايا الأسطورة القديمة . وظهر كل هذا فى طريقة إخراجه للمسرحية . وفى هذا تفسير لبعض ما لفظ به نفر من النقاد عندما انتقدوا مثلا ظهور شبح أوزوريس فى ختام المسرحية مطلا من السماء ليبارك روح جهاد زوجته الوفية إيزيس وابنه الناهض حوريس وانتصارهما . زاعمين أن آلهة المصريين القدماء ألم يكونوا يطلون من السماء . وناسين أو متناسين أن المؤلف نفسه قد أراد — وله مطلق الحرية كما قلنا فيما أراد —

أن ينقل الأسطورة إلى الحياة الإنسانية المعاصرة فى وطننا . الذى يؤمن بأن الأرواح تطل من السماء . وكذلك الأمر فيما حرص المخرج على أن ينقذه من بعض رموز الأسطورة القديمة مثل ذلك الرمز الجميل الخالد الذى يقول بأن الرجل الخير لا يمكن أن يبتلعه الفناء . بل لابد أن يخلد فى آثاره . وقد أبرز المخرج الموهوب هذا الرمز عندما اختار شجرة عاتية إلى جوار قصر ملك بيبلوس . وإذ بنا نشاهد فى داخلها ذلك الصندوق الذى احتوى أوزوريس عندما غدر به طيفون رمز البشر وأغلق عليه ذلك الصندوق وألقى به فى مياه النيل ليبتلعه الفناء . ولكنه لم يفن ولا يمكن أن يفنى بل خلد فى آثاره من نبت وخير . على نحو ما خلد من اليونان بروميثيوس الذى نقم عليه زيس لأنه أتى البشر بقبس من نار الشمس كرمز للحضارة . ووسائلها المثمرة .

---

٢ – المؤلف المسرحي والأساطير والتاريخ

يعود صديقنا الدكتور لويس عوض فيؤكد فى جريدة «الشعب» رأيه فى الخطر على الأديب والفنان أن يغير كل من الوقائع الجوهرية أو من المضمون الحيوى فى الأساطير التى يتخذها مادة لأدبه أو فنه . وذلك فى مقال نشره بالجريدة تعليقاً أو رداً على مقالى الذى نشرته فى الجريدة نفسها بعنوان «توفيق الحكيم فى مهب الرياح» ودافعت فيه عن حق الحكيم وغيره من الأدباء والفنانين فى التصرف فى الأساطير بل وفى التاريخ . فى الوقائع والمضمون وفقاً لما يريدون التعبير عنه من مشاكل حياتهم أو حياة عصرهم . لأنهم ليسوا مؤرخين حتى يلتزموا من وقائع الماضى والآراء والمعتقدات التى تحملها تلك الوقائع أو تصدر عنها .

ولسنا نشك فى أن صديقنا الدكتور لويس عوض قد قرأ مقالا لسينجارن عن النقد الجديد . وفى هذا المقال يوضح الأستاذ سينجارن إحدى البديهيات التى يراها كسباً جديداً من مكاسب النقد . وهى أن الأديب أو الفنان لا يعود إلى التاريخ أو الأساطير ليبعث الماضى . بل ليتخذ منها وسيلة لمعالجة مشاكل حياته أو حياة عصره أو وعاء يسكب فيه أفكاره . وأحاسيسه . وما الأساطير أو التاريخ عندئذ إلا كالمسمار الذى يشجب فيه الفنان لوحاته كما قال «دوماس» الكبير . فيقول سينجارن كما ترجم الدكتور رشاد رشدى — «وقد تخلصنا أيضاً من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية . فلا نستطيع أن نقول إن أسكيلوس قد عالج نفس قصة «بروميثيوس» التى عالجها شيلى . ولا أن نقارن بين قصة «فرانسيسكا دار تيمى» كما عالجها كل من دانتى ودانيتزيو . فبروميثيوس لا يعدو أن يكون عنواناً لا يعبر عن قصة إغريقية بل عن إدراك شيلى الفنى للحياة . وهو الشىء الذى يجب أن يهم ناقد الشعر دون غيره من الأشياء . وهنا يجدر بنا أن نرد

على هؤلاء النقاد الذى يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر . فلو أننا خولناهم حق تقرير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون أخرى على الشعراء لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره . فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الإغريق أو المصريين علاقة إنما يعالج فى الحقيقة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية . وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية إلى يومنا هذا يقولون بأن لا جديد فى الفن . لأن موضوعات الفن قديمة . لا تتغير . على أن عكس هذا صحيح . لأنه لا وجود للموضوعات القديمة . إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعاً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات » .

ويحاول صديقنا الدكتور لويس أن يضع للأديب والفنان حدوداً يبيح له فى داخلها التصرف فى الأساطير القديمة . ولكنه فيما يبدو لم يستطع أن يرسم هذه الحدود فى دقة «فهو حيناً يحظر عليه تغيير الوقائع الجوهرية أو تغيير المضمون الحيوى . وأحيانا يبيح له حق التفسير الجديد وتحميل الرموز معانى جديدة . دون أن يبين الحد الفاصل بين التفسير والمضمون الحيوى . مع أن الرموز فى مجموعها هى التى تكون المضمون الحيوى . وها هو جان بول سارتر مثلا يتناول أسطورة أوريست الذى قتل أمه انتقاماً لأبيه . فطارده الندم الإلهى معالجة وجودية يرمز فيها لهذا الندم بالذباب الذى لا يعبأ به أورست بل ويتحداه .

ومع ذلك لم نسمع أن أحداً قد انتقد سارتر من حيث مبدأ احترام الأساطير وعدم التغيير فى وقائعها الجوهرية أو مضمونها الحيوى . وكل هذا مع العلم بأن سارتر لم يقف عند حد التفسير الذى يبيحه صديقنا الدكتور لويس — بل تعداه إلى المضمون الحيوى نفسه . وإن كنا نخشى أن يزعم الدكتور لويس فى حالة سارتر ما زعمه فى حالة «شو» عندما قال إن شو لم يعالج أسطورة بيجماليون الإغريقية بل خلق قصة جديدة . وذلك بالرغم من أن قصة أو مسرحية شو إنما

تقوم على المضمون الحيوى للأسطورة القديمة . وهو حب الإنسان لما ينتج من ولد أو عمل فنى .

وإذا كان صديقنا العنيد الدكتور لويس يريد أن يحظر على الأديب أن يغير من الوقائع الجوهرية للأساطير أو من مضمونها الحيوى . فماذا عساه يفعل بالأديب أو الفنان الذى يغير فى وقائع التاريخ نفسه . أو مضمونه الحيوى . وإننا لنحمد الله لأن برناردشو قد أفلت من رقابة الدكتور لويس القاسية عندما كتب مسرحيته الشهيرة «قيصر وكيلوباترة» وصور فيها قيصر رجلا عظيماً مترفعاً وتسّهويه «كيلوباترة» بل ينظر إليها من عل . ويعاملها كالقطة الصغيرة . وذلك مع أن وقائع التاريخ الجوهرية تقول إن عظمة قيصر لم تمنعه من أن يقع فى حبائل كيلوباترة بل أن ينجب منها طفلا هو قيصرون . وأن تكون هذه المغامرة من الأسباب التى دعت إلى اغتيال قيصر وضياع الملك من بين يديه . ثم ما رأى صديقنا فى ذلك التفاوت العجيب الذى نراه عند من كتبوا قصة جان دارك فجعل بعضهم . مثل ميشيليه منها قديسة . بينما جعل منها آخرون . مثل فولتير فتاة مسكينة مريضة بالمسّريا . وهل هذا التفاوت يمس المضمون الحيوى أم هو داخل فى حدود التفسير الذى يبيحه الدكتور لويس ؟

وعندنا التحكم الذى يريد صديقنا العنيد أن يفرضه لا يقوم على أساس من تقليد أدبى . أو رأى نقدى سليم . فضلا عن استحالة تحديد الحظر والإباحة . وإنما الرأى السليم هو أن للأديب أو الفنان الحق من حيث المبدأ فى أن يغير من الوقائع ومن المضمون كيفما يختار لفنه . وللناقد بعد ذلك أن يناقشه فيما اختار من تغيير وفى حكمته وهدفه واستقامته مع بقيه الوقائع ومع أصول فنه .

ونحن لم نكتب ما كتبنا للدفاع عن توفيق الحكيم وحده بل للدفاع عن قضية أدبية عامة . وهى حق الأديب أو الفنان فى التصرف فى الأساطير .

وأما مدى نجاح توفيق الحكيم أو غيره فى هذا التغيير فنقده ليس مباحا فحسب . بل واجباً . لنحكم له أو عليه .

وتوفيق الحكيم نفسه قد سبق له أن غير في بعض الأساطير التي عالجها . وقد عيناه في شدة أمام الطلبة وفي الصحف . وذلك على نحو ما فعل مثلا في أسطورة «أوديب» حيث نراه يجعل «أوديب» يحاول أن يواصل معاشرة أمه معاشرة الأزواج . بعد اكتشافه الحقيقة وتأكده من أنه قد قتل أباه وتزوج من أمه . وكل ذلك بحجة استمرار الصراع بين ما يسميه الحكيم نفسه «الواقع» و «الحقيقة». فالواقع أن أوديب يعاشر أمه معاشرة الأزواج بل ويعشقها . والحقيقة أن زوجته المعشوقة هي أمه . ونحن لا نعيب هذا التغيير الخطير في الأسطورة القديمة لأنه يصدم مشاعرنا الإنسانية والأخلاقية فحسب . بل نعيبه أيضاً لأنه يخالف أصول التفكير والفن فهذا الصراع المزعوم بين الواقع والحقيقة إنما كان موجوداً في مرحلة البحث عن الحقيقة الضالة . وأما بعد التأكد من هذه الحقيقة . والكشف عنها كشفاً تاما — فإن هذا الصراع يعتبر منتهياً ويجب أن ينتهي على النحو الفاجع الذى اختاره عملاق التراجديا سوفوكليس عندما جعل جوكاست تنتحر بمجرد اكتشاف هذه الحقيقة . وأوديب يفقأ عينيه ويهيم على وجهه في الأرض تكفيراً عن جرمه . ومع ذلك يستحوذ على عطفنا لأنه كان ضحية للقدر الغاشم . وأما ما فعله الحكيم من جعله أوديب يحاول الاستمرار في معاشرة أمه . ويغريها بالهرب معه ، فهذا ما يتجافى — لا مع الأخلاق والديانات والمشاعر الإنسانية فحسب — بل ويتنافى كذلك مع أصول دفنه ذاتها .

ونحن على العكس من ذلك لا نرى شيئاً من الوجاهة فيما يماحك فيه صديقنا الدكتور لويس عوض وبعض النقاد الشبان من تصرف الحكيم في بعض وقائع أسطورة «إيزيس» والتخلص من بعض رموزها وأسرارها الدينية القديمة مثل جعله إيزيس تحمل من أوزوريس فعلا بدلا من روحه التي تحوم فوقها في صورة نسر ، أو مثل جعله النقاب الذى ترتديه إيزيس حجاباً عادياً لا رمزاً للأسرار كما كانت تقول الأسطورة القديمة . التي تعتبر جزءاً من دين أصبح بالنسبة إلينا وإلى العالم أجمع صفحة منطوية من صفحات التاريخ القديم .

السلطان الحائر ... بين السيف والقلم

لقد كنت آخذ على مسرح توفيق الحكيم الذهنى أنه يجرى الصراع فيه بين ما يسميه هو نفسه «بالمطلق من المعانى» كالإنسان والزمن فى «أهل الكهف» والحياة والفن فى بيجماليون والعقل والجسد فى «شهر زاد». والحقيقة والواقع فى «أوديب الملك». وأمثال ذلك من المجردات التى لا ننفعل بها ولا نحس بحرارة الحياة فيها عاطفية كانت تلك الحرارة أم فكرية.

وعندما تحول توفيق الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة من المسرح الذهنى الرمزى إلى الواقعى الحى المتجاوب مع ثورتنا العاتية فى مسرحياته الكبرى الجديدة مثل «إيزيس» و «الأيدى الناعمة» و «الصفقة» فرحنا جميعاً إذ رأينا أديبنا الكبير يستجيب لثورة الشعب ويضع عبقريته الدرامية فى خدمتها وتعميق مفاهيمها التقدمية الخيرة فى النفوس.

ولكنى مع ذلك كنت لا أزال أتمنى أن لو استطاع أديبنا الكبير أن يضع طاقته الفذة فى استخدام الرموز الذهنية فى خدمة واقع الحياة الإنسانية المعاصرة على نحو يمزج الرمز بالواقع فيخرج لنا ما يصح أن نسميه بالواقعية الرمزية. التى تجمع بين قوة الرمز وخلوده. وبين واقع الحياة ومشاكلها الحية النابضة. حتى رأيت أخيراً أحدث إنتاج لكاتبنا الفذ على خشبة مسرحنا القومى وهى مسرحية «السلطان الحائر». فرأيت فيها أروع تحقيق للأمنية التى كنت أتمناها.

من المعلوم أن توفيق الحكيم قد كتب هذه المسرحية أثناء إقامته فى باريس فى الفترة الأخيرة ممثلا لجمهوريتنا العربية المتحدة لدى هيئة الثقافة الدولية المعروفة باسم اليونسكو.

وهو يقول فى المقدمة القصيرة التى قدم بها مسرحيته للقراء إن الذى أوحى له بفكرتها هو ما أحسه أثناء إقامته فى باريس من صراع دولى عنيف بين القانون

ممثلا فى هيئة الأمم المتحدة . والقوة العسكرية ممثلة فى القنابل الذرية والهيدروجينية ولكن الفكرة فى الواقع أوسع وأعمق وأشمل من الصراع الدولى الحاضر . لأنها أزلية خالدة لا ترتبط بزمان ولا مكان . بل هى مشكلة إنسانية خالدة خلود الإنسان والمجتمع القومى والدولى على السواء . ولذلك استحقت أن تعالج على أساس الرمز . وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد اختار لتجسيدها أحداثاً تاريخية تبدو اليوم غريبة كل الغرابة عن عالمنا الإنسانى المعاصر . الذى لم يعد يعرف رق الأفراد فضلا عن رق السلاطين . كما كان الحال فى وطننا مصر أثناء حكم المماليك . عندما كان يتداول عليه رقيق معتق بعد آخر . حتى جاء يوم ذاع فيه أن أحد السلاطين لم يعتقه سيده قبل موته فظل رقيقاً كما كان . والرقيق لا تجوز له الولاية شرعاً . فاحتار السلطان فى البحث عن وسيلة لتصحيح وضعه الشرعى . وتردد بين إعمال السيف والخضوع للقانون — نقول إنه بالرغم من غرابة مثل تلك الأحداث على عالمنا العربى المعاصر إلا أن غرابة هذه الأحداث لم تشغلنا فى شىء عن جدية القضية التى تعرضها المسرحية وحيوية واقعيتها . فلا أهمية للطريقة التى خلق بها المؤلف هذه القضية . وإنما المهم هو طريقة علاجها . والتصوير البارع لتلك الحيرة التى وقع فيها السلطان بين السيف والقانون . وإذا كان السلطان قد أرغمه قاضى القضاة الممثل للشرع والقانون على أن يخضع للقانون الذى قد يتحدى رغبات السلطان ولكنه يحمى فى النهاية حقوقه . فإنه لم يلبث أن تبين وتبين معه الشعب كله - التحايل الذى يستطيعه ممثلو القانون أنفسهم على أحكامه . عندما رأينا قاضى القضاة يفتى ببيع السلطان كملك لبيت المال فى المزاد العلنى . مع اشتراط عتق المشترى له بمجرد رسو المزاد عليه . بما فى ذلك من تناقض جذرى فى نظر القانون نفسه . الذى لا يمكن أن يعلق الشراء على شرط التنازل عن الشىء المشترى . مما يتناقض جذرياً مع عملية الشراء ذاتها . ولكن هكذا أفتى قاضى القضاة ممثل القانون .

وكم كانت سخرية الحكيم نافذة ورائعة عندما رأيناه يرسى المزاد على غانية لم تقبل عتق السلطان إلا بعد أن يقضى معها فى بيتها ليلة . على أن يكون العتق

وقت ارتفاع صوت المؤذن بصلاة الفجر . وإذا بقاضى القضاة ممثل القانون يتدخل مرة أخرى لكى يجبر المؤذن على آذان الفجر فى منتصف الليل . وهكذا أبرز الحكيم نكبة القانون نفسه برجاله القائمين على أمره . وقدم لنا الأساس القوى الذى يبرز حيرة السلطان بين السيف والقانون . وكل ذلك فى روح ساخرة لاذعة وحركة درامية حية ينفعل العقل بدلالتها . كما ينفعل القلب بمأساة البشر الذين لا يدرون أين وكيف الخلاص : أهو فى السيف الذى قد يغرى السلطان ولكنه يعرضه لأهول الأخطار . أم هو فى القانون الذى يستطيع أن يحميه فى النهاية وأن يحمى البشر أجمعين لولا العبث به والتحايل عليه خدمة للسلطان نفسه . مما يوقع البشرية البائسة كلها فى دور كأنه حلقة مفرغة من النار الكاوية للحياة .

ولقد خيل إلى أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موقف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية . كما خيل إلى أن كل ممثل ممن اشترك فى أدائها قد فهم كل رمز من رموزها وأبرز معناه على نحو يحرك كل عقل ويهز كل قلب شاهد هذه المسرحية . التى اعتبرها بنصها وإخراجها وتمثيلها قمة تستطيع أن تصمد فى المقارنة لأروع وأعلى القمم العالية فى الأدب المسرحى على إطلاقه .

السلطان الحائر ... بين الفن والتاريخ

بهذا العنوان كتب أستاذنا العالم المحقق أمين الخولى بمجلة «المجلة» بحثاً جلى لنا فيه الوجه التاريخى للعالم الإسلامى عبد العزيز بن عبد السلام المولود سنة ٥٧٧ هجرية فى عهد صلاح الدين الأيوبى، والذى عاصر سائر سلاطين الدولة الأيوبية ونفراً من سلاطين المماليك البحرية حتى توفى سنة ٦٦٠ هجرية ودفن بالقاهرة. وكانت حياته مشاركة فى الحياة العلمية والاجتماعية والسياسية فى الشام ومصر. وولى فى دمشق والقاهرة جميعاً التدريس والإفتاء والقضاء وصادم فيهما جميعاً السلاطين مصادمة قوية فعالة. وهاجر من دمشق إلى القاهرة بسبب هذه المصادمات سنة ٦٣٧هـ، وهم بالهجرة من القاهرة بسبب هذا التصادم أيضاً فلحقه السلطان وترضاه.

وعدد أستاذنا مواقف بطولية كثيرة لهذا الفقيه الإسلامى الذى عرف باسم «العز» وكان لا يقبل مهادنة فى أى مبدأ من مبادئ الشرع الحنيف حتى ولو استدعى الأمر مصادمة السلاطين وعلية القوم، وهذه الشخصية هى شخصية قاضى القضاة فى مسرحية «السلطان الحائر» للأستاذ توفيق الحكيم. وفكرة هذه المسرحية مستمدة فيما يبدو من موقف تاريخى مشهور لهذا العالم عندما تولى القضاء فى مصر. وقد سجل أستاذنا الخولى هذا الموقف فى مقاله كما ورد فى المراجع التاريخية بقوله على لسان أحد المؤرخين الثقاة «فإنه لم يثبت عنده عن جماعة من أمراء الدولة من المماليك البحرية أنهم أحرار بل هم أرقاء لبيت المال، فصمم على ألا يصحح لهم بيعاً ولا شراء ولا زواجا، فتعطلت مصالحهم وأرسلوا إليه فقال: نعقد لكم مجلساً وينادى عليكم لبيت مال المسلمين ويحصل عتقكم بطريق شرعى...» وبالرغم من أن هؤلاء الأمراء كان من بينهم نائب السلطة

فإن هذا القاضي الصلب صمم على تنفيذ رأيه وعقد المزاد لبيع كل هؤلاء الأمراء وحصل القاضي ثمنهم وقبضه وصرفه في وجوه الخير.

ويقابل أستاذنا الخولي بين الصورة التاريخية الناصعة لهذا القاضي الإسلامي الجليل وبين الصورة التي رسمها له توفيق الحكيم في مسرحيته. حيث ظهر أن القاضي لم يتمسك بمبادئه حتى النهاية بل قلق وبات الليل ساهراً، وحرض المؤذن على أن يؤذن للفجر في نصف الليل. وانتهى به الأمر إلى الجلوس منكسراً بجانب محفة السلطان. وقد أظهر المخرج هذا القاضي الجليل العز بن عبد السلام — فيما يرى أستاذنا الخولي — في صورة مجاذيب الباب الأخضر عند الحسين — فعلى رأسه شيء أشبه بالماجور. وعليه لفافة خضراء سمجة وله لحية مسرفة الطول قبيحة.

وبالرغم من أن أستاذنا الخولي قد قرر في عمق ووضوح مدى حرية الأديب أو الفنان إزاء التاريخ وحقه في استكمال الصورة الفنية التي يختارها من أحداثه وإعادة تفسيرها واستخراج دلالتها — إلا أنه لم يستطع أن يقر توفيق الحكيم على ما فعل بهذا القاضي الجليل العز بن عبد السلام هو والمخرج. ثم يقول: «وللعز بن عبد السلام في نفسي وفي التاريخ الصورة التي قدمتها وأكتفي بأن أسأل: أهكذا أيها المؤلف؟.. أهكذا أيها المخرج؟».

وأنا أقر أستاذنا المحقق على الحدود التي رسمها لحرية الأديب أو الفنان إزاء التاريخ عندما يلجأ إلى أحداثه. كما أشكر له بحثه الدقيق القيم عن تاريخ القاضي عبد العزيز بن عبد السلام، والصورة المشرفة التي صورها لتلك الشخصية الناصعة. وكان باستطاعتي أن أقره على نقده للصورة التي تعاون الأستاذ توفيق الحكيم مع المخرج على إبرازها أمام الجمهور لهذه الشخصية الجليلة في مسرحية «السلطان الحائر»، ولكن الذي يمنعني من ذلك هو اختلافي الجذري مع أستاذنا المحقق أمين الخولي في النظرة إلى طبيعة هذه المسرحية.

فأنا لا أعتبر مسرحية «السلطان الحائر» مسرحية تاريخية بالرغم من أن المؤلف قد اختار لها إطاراً تاريخياً يقرب رموزها من الممكن، ولذلك اختار لها فترة حكم

المماليك . ولكنه لم يقصد قط إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق المفهوم لهذا النوع من المسرحيات ، وإلا لرأيناه يكتب أسماء شخصياتها بأسمائهم التاريخية الفعلية . وإذا كان البرنامج الذى أذاعه المسرح القومى فى حفلات العرض قد أشار إلى حادثة القاضى العز بن عبد السلام وموقفه التاريخى المشهور من الحكام المماليك فى عصره وتصميمه على بيعهم فى مزاد الرقيق . قبل أن يستردوا حريتهم وحقوقهم المدنية والسياسية — فإن هذه الإشارة لا تنهض ضد المؤلف . ولا ينبغى أن يرتكز عليها فى تحديد طبيعة هذه المسرحية التى أعود فأقول إننى لا أعتبرها مسرحية تاريخية لأن للعبرة بما ورد فى نصوص المسرحية ذاتها . وما دام المؤلف لم يورد اسم العز بن عبد السلام بالذات كما لم يورد اسم السلطان ولا غيره من الأسماء ، بل اكتفى بتحديد الوظائف الاجتماعية لكل من شخصياته . فجعلها السلطان وقاضى القضاة — فإنه بعمله هذا قد خرج من نطاق التاريخ وأصبحت له حرية مطلقة فى التصرف فى تلك الشخصيات الرمزية وفى الصورة التى يرسمها لكل منها وفقاً للهدف الذهنى الذى قصد إليه .

فتوفيق الحكيم فى مسرحية « السلطان الحائر » إنما يعالج مشكلة ذهنية قائمة فى عصره وإن اتخذ لها إطاراً تاريخياً عاماً يدنى — كما قلنا — أحداثها من الممكن . والقضية كما يراها توفيق الحكيم فى عصرنا الحاضر هى حيرة الإنسانية كلها وترددها بل وتخبطها بين القوة والقانون . أو السيف والشريعة وذلك لإحساس الإنسانية كلها بأن المناداة بالتمسك بالقانون والشريعة والاحتفاظ لها بالكلمة العليا فى توجيه مصائر البشر تمسك يلوح لنا اليوم فى وضوح — ظاهريا فحسب ، إذ لا تلبث القوة أن تتسلل ببطشها وإرهابها وسلطانها الساحق إلى ضمائر الداعين إلى التمسك بالقانون والشرع فتتلفها ، ولذلك لم يكن له بد من أن يصور قاضى القضاة رمز الشرع والقانون فى هذه الصورة المتناقضة التى نرى مثيلاتها اليوم فى العالم كله . وعلى أساس هذا المفهوم الذى أوضحه المؤلف فى نصوص مسرحيته وأحداثها تصور المخرج هذه الشخصية وأبرزها فى الصورة شبه الكاريكاتورية التى تتفق مع سلوكها المتناقض الذى يتظاهر بالتمسك بالشرع والقانون ويصمم

على بيع السلطان نفسه فى المزاد وعتقه بعد ذلك لتصحيح وضعه كحاكم . وفى نفس الوقت يتحايل على الشرع ليعجل بعتق السلطان ويضمن له بقاءه فى الحكم . على أن يسنكين بعد ذلك يجانب محفته ظاناً أنه قد أرضى ضميره بهذا التحايل الشكلى على الشرع والقانون . وتلك هى فى صميمها المشكلة الكبرى التى تشعر بها الإنسانية اليوم حين ترى حقوقاً تقرر للإنسان وللمواطن وللشعوب والدول ، ومع ذلك كثيراً ما لا نرى فى تلك الحقوق غير أشباحها المضللة أو تنفيذها الصورى المفضوح .

وعلى هذا الأساس أستميح لنفسى أن أقول لأستاذنا العالم المحقق إن كل ما أثبته فى بحثه القيم صحيح ، ولكن صحته مرتبطة بالنظر إلى مسرحية «السلطان الحائر» على أنها مسرحية تاريخية فى حين أنها فى حقيقتها ورغم إطارها التاريخى أو وحيها — مسرحية رمزية ذهنية — وعلى هذا الأساس لا ينبغى أن نأخذها بالأصول السليمة التى قررها أستاذنا للمسرحية التاريخية ، وحدد فى دقة الموقف الذى يجب على مؤلف هذا النوع من المسرحيات التاريخية أن يلزمه إزاء أحداث التاريخ وشخصياته الخالدة المعالم .

يا طالع الشجرة ... بين الرمزية واللامعقول

يقدم الآن مسرح الجيب مسرحية « يا طالع الشجرة » للأستاذ توفيق الحكيم ، وهى المسرحية التى حيرت النقاد والمفسرين منذ أن ظهرت فى كتاب وقبل أن تمثل على خشبة المسرح ، وبخاصة أن مؤلفها الماهر قد زادهم حيرة وبلبلة عند ما كتب لها مقدمة ضافية تحدث فيها عن اللامعقول ونظرته الخاصة إلى الحياة والأحياء ، وزعم أن أدبنا الشعبى نفسه قد عرف اللامعقول وصدر عنه فى بعض مواويله مثل موال « يا طالع الشجرة » ، الذى فسره الحكيم تفسيراً حرفيا ليرى اللامعقول فى طالع الشجرة الذى سيأتى معه ببقرة ، وهو تفسير ذكى مغرض ، وما نظن توفيق الحكيم قد فاته هذا الموال ليس من اللامعقول بل من الرمزية التى يلجأ إليها الأدب الشعبى أخذاً بالتقية حيناً وستراً لماء الوجه حيناً آخر ، فهذا الموال يجرى على لسان رجل فقير يسأل من اغتنى – أى من طلع الشجرة – أن يجود عليه ببقرة تسقيه شيئاً من لبنها ، وليس هذا من اللامعقول فى شىء ، بل إنه من تدبير العقل الذكى الواعى القادر على الرمز وستر الحياء خلفه .

وكذلك الأمر فى مسرحية « يا طالع الشجرة » فهى لا ترسم صورة لحياة يراها المؤلف غير معقولة ولامفهومة أو قابلة للفهم بل هى مسرحية تعالج قضية شغلت توفيق الحكيم بالذات طول حياته ، وسبق له أن عالجها فى مسرحيات أخرى من أهمها « بجماليون » و « شهر زاد » وهى قضية بين الصراع بين الفن مجسداً فى زوج فنان يتعهد شجرة الفن فى حديقته ، وزوجة مشغولة بشئون الحياة وبخاصة إنجاب الأطفال ، ولانغماس كل منهما فيما يهمه استحال بينهما التفاهم وكأن بينهما برزخاً لا يبغيان ، حتى احتدام الصراع فى نفس الفنان بين وجوب وتكريس اهتمامه فى شجرة الفن وبين ضرورة معايشة زوجته التى ترمز فى المسرحية للحياة مجسدة فى المرأة ، بينما ترمز السحلية الخضراء التى انسابت نحوه من جحر

عند ساق شجرة الفن — لسحر الحياة وسحر المرأة . ويبلغ هذا الصراع حد إثارة نزعة لاشعورية عند الفنان الزوج لقتل زوجته واستخدام جثتها سماداً لشجرة الفن ، وجاء درويش فكشف للزوج الفنان عن هواجسه اللاشعورية الآثمة وكأنه صوت ضميره الواعي . ومع ذلك فلم تلبث تلك الهواجس الآثمة أن تحققت بقتل الزوج لزوجته فعلا وإن يكن قد عدل فى نهاية المسرحية عن دفن جثتها عند جذور شجرة الفن لتسميدها مكتفياً بدفن سحر المرأة مجسداً فى السحلية .

وعلى هذا الأساس فالمسرحية تعالج أو تجسد قضية معقولة شغلت توفيق الحكيم طوال حياته . وإن يكن قد جمع فى أسلوب علاجها بين الأسلوب الرمزى واللامعقول ومع العلم بأننا لم نر من اللامعقول فى هذه المسرحية غير مشهد واحد هو المشهد الذى ظهر فيه الزوج جالساً إلى جوار زوجته وكأنهما يتجاوران ، وذلك بينما نسمع كلاً منهما يحدث نفسه عن الموضوع الذى يشغله ، فالزوجة تتحدث عن الجنين الذى أجهضته فى الشهر الرابع وقبل أن يكتمل نموه ، بينما الزوج يتحدث عن ثمرة البرتقال التى سقطت من شجرة فنه المتعددة الثمار قبل أن تستقبل نموها ، وبذلك نحس أن اللغة قد فقدت فى هذا المشهد وظيفتها كوسيلة للتحاور والتفاهم بين الناس حيث تحول الحوار — أى الديالوج — إلى مناجاة فردية منعزلة أى « سيليوك » . وهذا أحد موضوعات اللامعقول الأثيرة عند كاتب كبير من كتاب اللامعقول مثل يوجين يونسكو حيث نراه مثلا فى مسرحية « المغنية الصلعاء » يعرض علينا زوجاً وزوجة جالسين متجاورين أو يبدو أنهما متجاوران ، بينما كل منهما فى الحقيقة يحدث نفسه عن أمر يشغله ، وعندما يتخلصان من استغراقهما يكتشفان أنهما زوجان .

والفن البارع فى مسرحية توفيق الحكيم هو أنه قد استخدم المشهد اللامعقول الذى أشرنا إليه فى تأييد التفاهم أو التلاقى أو التعايش بينهما . فالزوج رمز الفن مشغول بثمرات إنتاجه ، والزوجة مشغوله بثمرة الحياة التى أجهضتها قبل الأوان ، ولاسبيل إلى الالتقاء أو التفاهم بينهما مادام كل منهما فى واد غير وادى الآخر تماما .

وفيما عدا هذا المشهد يخيل إلى أنه من السهل فهم وتفسير بقية أحداث المسرحية ومشاهدها على أساس من الرمزية الذهنية التى برع فيها توفيق الحكيم ؛ باختلاف أو تغير الأزمنة والأمكنه وتداخلها وتكرار الحدث الرئيسى فى المسرحية ، وهو قتل الزوج لزوجته . كل هذا يمكن تفسيره على أساس رمزى . فعملية القتل الأولى لم تتم فى الواقع بل تمت فى هواجس الزوج وعقله الباطن ؛ بينما تمت بعد ذلك فى المرة الثانية . وعلى هذا الأساس لا أستطيع أن أقبل التفسيرات والتوجيهات التى أوردها الأستاذ توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته . وأحسبها من الوسائل الشيطانية فى تضليل النقاد والدارسين تضليلا واعياً مقصوداً لسبب أو لآخر لا محل لمناقشته الآن .

وأما عن الطريقة التى استخدمها الأستاذ سعد أردش فى إخراج هذه المسرحية العويصة وطريقة الأداء التى أدى بها الممثلون الكبار . صلاح منصور فى دور الزوج ونجمة إبراهيم فى دور الزوجة والدكتور إبراهيم سكر فى دور الدرويش — فقد وصلوا جميعاً فيما رأيت وأحسست إلى قمة المجد الفنى ، بل وخلقوا أدواراً تستحق الخلود والتسجيل فى تاريخ فننا كله .

« بيجماليون » قصيدة درامية

كانت بيجماليون هي المسرحية التي ناقش توفيق الحكيم في مقدمتها قضية الأدب الدرامي . وهل يكتب للتمثيل فحسب أم من الممكن أن يكتب أيضاً للقراءة وأن يستغني عن التمثيل ، وبذلك بعد تجربة مسرحية « أهل الكهف » على خشبة المسرح في سنة ١٩٣٥ حيث لم يلق عرضها نجاحاً جماهيرياً واسعاً ، مما أثار هذه القضية في نفس المؤلف بصورة حادة ، فراح يشك أحياناً في إمكان عرض المسرحيات الذهنية بنجاح على خشبة المسرح ، وأحياناً أخرى يعود فيتمنى أن لو أتيحت لمسرحياته الذهنية مخرج مثل رينيه بومؤسس مسرح الإيفر في بارس والذي تخصص في إخراج المسرحيات الرمزية الذهنية من أمثال مسرحية « بلياس وميليزاند » رائعة المسرحية الرمزي لموريس ميترلينك .

وبالفعل أحسست أنا نفسي بعد قراءة أهل الكهف ثم مشاهدتها على المسرح أن متعتي كانت أعظم بقراءتها مني بمشاهدتها ، وذلك لأنها عند العرض لم تثر في نفسي أي انفعال قوي بعد أن رأيت أهل الكهف يبعثون ثم يعودون إلى كهفهم ثانية كما تنتقل قطع الشطرنج من خانة إلى أخرى ، وإن تكن بالطبع حركت تفكيري ، بل وأوحت إلى عقلي إيحاء قوياً بحقيقة الحياة من حيث إنها ليست شيئاً قائماً بذاته ، بل هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بعصره وبيئته وأهله وماله وأحبابه ، فإذا تقطعت كل هذه الروابط بفعل الزمن لم يعد للحياة معنى ، وأصبحت هي الموت سواء ، بحيث لايدهش الإنسان عندما يرى أهل الكهف يعودون إلى كهفهم بعد أن تبينوا أن كل ماكان يربطهم بالحياة قد انقطع . وهذا التأمل الفكري في حقيقة الحياة من المؤكد أن القراءة الهادئة المتأنية أكثر مواتاة وعوناً عليه من العرض التمثيلي .

وخيل إليّ بعد ذلك أن مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية الأخرى تكفى فيها القراءة بل وتفضل المشاهدة على خشبة المسرح ، ولكن كم كانت دهشتى عندما ذهبت منذ أيام لمشاهدة مسرحية « بيجماليون » التى أخرجها المخرج المثقف المخلص نبيل الألفى على خشبة مسرح محمد فريد ، فرأيتنى أنفعل بعرضها انفعالا مزدوجاً يطغى فى نفسى على التأمل العقلى فى مأساة بيجماليون الفنان الذى يتردد بين الفن والحياة ممثلة فى المرأة . . . .

والظاهر أن توفيق الحكيم نفسه كان قد أساء إلى هذه المسرحية عندما زعم أن الصراع فيها يجرى بين المطلق من المعانى أى بين فكرتين مجردتين هما الفن والحياة . ولكن مخرجنا الذكى المثقف خالف فى هذا الفهم الذهنى المجرد لمأساة بيجماليون فطرح جانباً فكرة الصراع بين المطلق من المعانى التى نادى بها الحكيم كمحور لمسرحه الذهنى كله . ولم ير فى قصة بيجماليون ونواتها الأسطورية القديمة إلى مأساة الفنان كإنسان تهفو روحه إلى الجمال المطلق الخالد الذى يستطيع أن يخلقه وأن يضمن له الخلود ، فيود له انقطع لهذا الفنى وترهب فى سبيله ، ولكن الحياة الثانية تناديه بغرائزها التى لاتقهر . وتتجسد الحياة بالنسبة إليه فى المرأة واذا به يعانى من تمزق داخلى عنيف فيه عظمة الفن وكبرياؤه وطموحه إلى الخلود ، وفيه ضعف الإنسان الفانى وحاجاته الملحة إلى المودة والرحمة ، أى إلى المرأة التى تسكن إليها وتسكن إليه وهذا هو ما استطاع نبيل الألفى أن يطلعنى عليه فى تلك الليلة الجميلة الممتعة التى قضيتها مع القبيلة كلها فى مشاهدة المسرحية ، التى كم طالعتها كنص أدبى ممتع حرك تفكيرى وأثار تأملاتى فى الفن والحياة ، والصلة أو التعارض بينهما . ولكنه لم يولد قط فى نفسى عند القراءة الهادئة المتأنية ذلك الانفعال المزدوج الذى هز أعماق نفسى ، وهو الانفعال الشعرى والانفعال الدرامى ، حتى رأيت هذا الانفعال المزدوج يملى على نفسه عند البحث عن عنوان هذا المقال ، فوجدتنى أختار تلقائياً وصف « بيجماليون » التى قدمها لنا نبيل الألفى بأنها « قصيدة درامية » .

وقيل أن أشد الرجال إلى « بيجماليون » كنت مشفقاً على مخرجنا وممثلينا من صعوبة أداء مثل هذه المسرحية . وبخاصة بعدما قرأت عن عدم تمكين نبيل

الأولى من جميع الوسائل اللازمة لإخراجها . وبخاصة أجهزة الإضاءة التى يستطيع أن يستخدمها فى التمييز بين مستويات هذه المسرحية ، التى تتراوح بين مستوى الآلهة الرفيع ومستوى الحياة العادية للبشر ، ولكنى مع ذلك طابت نفسى لما شاهدته إذا رأيت مخرجنا الماهر يتغلب على كل هذا الصعوبات التى لايزال يصطدم بها لسوء الحظ كل عمل جاد مخلص — ويقدم لنا عرضاً فنياً رائعاً ، وإن كنت لا أزال فى لهفة لمعرفة ما إذا كانت هذه المسرحية يمكن أن تزداد جمالا وتأثيراً إذا توفر لها مزيد من الإمكانيات المسرحية التى تستطيع أن تبرز الجانب الإلهى الأسطورى ، إلى جوار الجانب الإنسانى الخالص القائم على حقائق النفس البشرية . وما يمكن أن يتصارع فى داخلها من نزعات ، يجذبنا بعضها نحو السماء ويشدنا بعضها الآخر نحو الأرض أى نحو الحياة . فالإمكانيات المحدودة التى وضعت تحت تصرف المخرج قد حملته فيما يبدو إلى التركيز على الناحية الإنسانية الواقعية فى هذه المسرحية الفنية التى تجمع بين الأسطورة وصدق الواقع النفسى للإنسان .

وعندما تناولت برنامج الحفلة المتواضعة الذى لم يتجاوز قائمة بأسماء الممثلين خشيت أيضاً أن تكون المسرحية أضخم وأثقل من أن يستطيعوا حملها ومعظمهم من الممثلين الجدد . ولكنى مع ذلك خرجت من العرض وأنا شاكر ما قدموا لنا من متعة فنية رفيعة حقاً .

فحسين الشربينى فى دور بيجماليون . والفتاة الرقيقة بثينة حسن فى دور جالاتيا وعواطف حلمى الناطقة باسم الجوقة وقدرية قدرى فى دور إيسمين . ثم زهرة العلى فى دور فينوس وعزت العلايلى فى جلال أبولون ورشوان توفيق فى دور نرسيس قد اشتركوا جميعاً وبأستاذية مبكرة فى إثارة ذلك الانفعال المزدوج فى نفسى ، أعنى الانفعال الشعرى والانفعال الدرامى . حتى لاحت التمثيلية كلها كأنها قصيدة من الشعر وزعت أبياتها بين هولاء الممثلين ، ومأساة درامية عنيفة لم يجر الصراع فيها بين فكرتين مجردتين بل جرى داخل نفس حسين الشربينى فى دور بيجماليون . بين عظمة الفن وكبريائه ومثله الأعلى من جهة . ونداء الحياة

وغرائزها وضعف الإنسان وواقعه من جهة أخرى . وبذلك اكتشفت أن هذه المسرحية ليست ذهنية بحتة كما تصورت وكما تصور توفيق الحكيم نفسه ، بل هى مأساة درامية وقصيدة شعرية تفجرت من نفس توفيق الحكيم . فى حالة نفسية تتأرجح بين الوعى واللاوعى ، وكأنها إلهام لم يتبين الحكيم ولا يمكن أن يتبين القارىء حقيقته ومداه ، واستطاع ذلك لحسن الحظ نبيل الألفى وهذه النخبة الممتازة من الشبان الذين نهضوا بعبء هذا العمل الدرامى الشعرى الكبير .

العش الهادئ واستبداد الجمهور

وأخيراً زرت مسرح التليفزيون الذى لم تكن لدىّ عنه فكرة واضحة من قبل ، ومع ذلك فقد وجدت فيه ما توقعته من استبداد الجمهور بمثل هذه الأجهزة التى تخاطب الملايين وتحرص على اجتذابهم .

فمسرح التليفزيون أو على الأصح مسارح التليفزيون يلوح لى أن اعتمادها الأكبر ينهض على جذب الجمهور بواسطة الأسماء المعروفة من بين أدباء ومن بين نجوم السينما . وإذا لم يكن الأديب المعروف كاتب مسرحيات بل كاتب قصص حولت قصصه إلى مسرحيات ، كما حدث لقصص يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوى . وإذا كان الأديب المعروف كاتب مسرحيات كتوفيق الحكيم اختير من بين مسرحياته العديدة أخفها وزناً من أمثال « العش الهادئ » ولم يكتف بذلك ، بل ترجمت إلى العامية و « ملحها » المترجم . ثم زادها المخرج « ملحة » لكى ترضى الجمهور الذى يريد أن يضحك !

فمسرحية « العش الهادئ » التى اختارتها إحدى فرق مسرح التليفزيون من أخف مسرحيات الحكيم وزناً وأقربها غوراً وأبسطها فناً ، فضلا عن أنها لا تعالج مشكلة جديدة أو فريدة فى مسرح أديبنا الكبير توفيق الحكيم ، بل تعالج مشكلة أزمنت عند أديبنا لأنها ظلت سنين طويلة من مشاكل حياته الخاصة . وقد عالج المؤلف هذه المشكلة فى عدد كبير من مسرحياته المختلفة المصادر ، ونعنى بها مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام ، وبينها وبين الأديب أو الفنان بنوع خاص . ولقد سبق لى أن درست هذه المشكلة دراسة تفصيلية وتتبعتها فى مسرحيات توفيق الحكيم المختلفة منذ مسرحية « المرأة الجديدة » التى كتبها فى صدر شبابه وقبل أن يسافر إلى فرنسا حتى مسرحيسة

« إيزيس » . ماراً بمسرحيات « بيجماليون » و « شهر زاد » و« الخروج من الجنة » وغيرها . وما من شك فى أن مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية التى عالجت هذه المشكلة على أساس أسطورى « كبيجماليون » و « شهر زاد » تفضل بعمق مضمونها وشاعرية حوارها ورفاهية فنها الدرامى مسرحياته التى تعالج نفس المشكلة على أساس اجتماعى واقعى ، وإن كان الواقع يتحول فيها غالباً إلى كاريكاتير ، وكأن الإطار الأسطورى يكبح خيال توفيق الحكيم عندما يلهبه الخوف من المرأة .

ومسرحية « العش الهادئ » ليست مسرحية موحدة البناء ، حتى قد خيل إلىّ أنها تتكون من مسرحيتين هما : « سيما أونطة » و « بيجماليون » فالفصل الأول منها يعرض منتجاً سينمائياً أثرى من تجارة الحشيش وأراد أن يزداد ثراء من تجارة السينما مع اتخاذ هذا الفن وسيلة لصيد الفتاة الراقصة ميمى التى تثير لعابه الحيوانى وقد اتفق مع مخرج أفاق على إنتاج فيلم بشرط أن « يفصل » فيه الأديب الكاتب الأستاذ فكرى دوراً ينجح فى إغراء ميمى ويمكن الحيوان المنتج منها .

ولكننا لا نلبث أن ننتقل من هذه « السينما الأونطة » إلى مشكلة الأديب الكاتب الذى يلوح فى أعماقه قد مل عداوته التقليدية للمرأة وأخذ يتمنى أن لو ساق إليه امرأة من ذوات العزم تحل عقدته بأن تطلبه هى للزواج بدلا من أن يطلبها . ولو أننى اصطنعت مذهب الناقد العلمى سانت بيف الذى كان يؤمن بأن التنقيب فى حياة الأديب الشخصية هو السبيل الحق إلى فهم مؤلفاته الأدبية وتفسيرها ، لاستطعت أن أكتشف عن جذور هذه المشكلة فى حياة توفيق الحكيم وأن أتتبع تطورها منذ مسرحية « المرأة الجديدة » حتى مسرحية « إيزيس » .

ومنذ أن انتقل بنا المؤلف من « السينما الأونطة » إلى مشكلة الفنان وموقفه مع المرأة ، انتقال إلى المجال المألوف المطروق فى مسرح توفيق الحكيم كله ، ورأينا خياله الذى ألهبه الخوف من المرأة ينطلق إلى تصور أحداث خرافية أو شبه خرافية وإن حاول أن يسبغ عليها ثوب الواقع ، فمن الشطط الزعم بأن الزوجة أخذت

تطالبه بخمسين جنيها كل ليلة أجراً لممرضة تسهر على طفلها المريض ، ومن الشطط الأكثر أن تأتى الممرضة لتسهر على الطفل وهى على وشك الوضع .

وإغراء فرق مسرح التليفزيون لنجوم السينما بالعمل فيها إرضاء للجمهور ولو كلفها ذلك المال الوفير وأحدث فوارق مجحفة بين فئات الممثلين المسرحيين — أمر يستحق العناية والدرس ، وقد أثير فعلا فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . ولكنى مع ذلك أترك هذه المشاكل العملية جانباً لأن لا حيلة لى فيها وأكتفى بما لاحظته من أنه وإن تكن الأصول العامة لفن التمثيل واحدة بين المسرح والسينما إلا أن الكاميرا فى السينما تؤثر تأثيراً خاصاً وخطيراً على الممثلين والممثلات الذين يعتادونها . ولقد كان هذا واضحاً بنوع خاص فى أداء الممثلة برلنتى عبد الحميد لدور « درية » فى « العش الهادئ » حيث أحسست أنها لم تعد تمثل على نحو ما عهدناها على المسرح عند أول تخرجها من المعهد العالى للفنون المسرحية ، بل أخذت تنتقل من « بوز » إلى آخر على نحو ما ألفت فى أدوار الإغراء التى تخصصت فى أدائها أو كادت فى الأفلام السينمائية ، فى أن درية السباحة الماهرة الحازمة القوية الشخصية مجرد فتاة إغراء جنسى فى « العش الهادئ » . كما لاحظت — أو على الأصح لمحت عن بعيد — أنها كثيرة الاعتماد على التعبير بملامح الوجه وحركات الحاجبين . وهذا أسلوب فى التعبير قد يصلح للكاميرا التى تستطيع التقاطه وإبرازه ، بل يخيل إلى أن ممثلة الكاميرا قد لاتحتاج إلى المبالغة فى هذه الحركات على نحو مافعلت برلنتى على المسرح .

وهكذا خرجت من مشاهدة مسرحية « العش الهادئ » وفى نفسى إحساس نحو الفن والذى نعتز به ونرجو أن نساعد الجمهور على أن يرتفع إليه بدلا من أن نتزل إلى مستواه . أو نسلم له بالحق فى أن يستبد به . وفى رأيى أن اليوم الذى يتشجع فيه مسرح كمسرح التليفزيون فيقدم لجمهوره « بيجماليون » أو « شهر زاد » بدلا من « العش الهادئ » ، وكلها مسرحيات لنفس المؤلف الكبير وتعالج نفس المشكلة ولكن بأسلوب أكثر عمقاً وفن وأكثر رهافة — هو اليوم الذى سنستطيع أن نطمئن فيه حقاً على مصير هذا الفن الرفيع فى بلادنا .

الطعام لكل فم

قتل أديبنا الداهية توفيق الحكيم فى مسرحية « يا طالع الشجرة » المرأة ليتخذ منها سماداً لشجرة يعتز بها اعتزاز وهى فيما يبدو شجرة الفن . على النحو ما جعل من قبل « بيجماليون » الفنان صانع التماثيل يحطم بيد المكنسة جالاتيه تمثال المرأة الجميلة ليقضى على غرابة المرأة قضاء مبرماً . ثم قال هذا الداهية فى مقدمة « ياطالع الشجرة » إنه قد صدر فيها عن مذهب اللامعقول لا تقليداً للغربيين بل استلهاماً لأدبنا الشعبى الذى يقول فى أحد مواويله :

ياطلع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى

وكما أن هذا الموال لايمت إلى اللامعقول ، فكذلك جاءت مسرحية «ياطالع الشجرة » . فالموال إنما يرمز رمزاً شعبياً لطيفاً إلى الرجل الذى طلع الشجرة ، أى أصاب الثراء ، وأخذ الرجل الفقير يستعطفه لكى يعطيه أو يأتيه ببقرة تسقيه لبنها الذى سيشترى به معلقة متواضعة من الخزف الذى يسميه الشعب الصينى . وكذلك مسرحية توفيق الحكيم فهى الأخرى من رمزياته الذهنية التى عادفيها إلى معالجة مشكلته المزمنة مع المرأة وإن حاول بدهائه الفذ أن يضلل النقد والنقاد كما حدث فعلا عندما نشر تلك المسرحية .

وها هو توفيق الحكيم الداهية يعود مرة أخرى إلى محاولة تضليل النقاد فى مسرحيته الأخيرة التى سماها « الطعام لكل فم » وزعم أنه قد استوحى فيها من ناحية الشكل الفنى وطريقة الإخراج فننا الشعبى العريق المعروف باسم خيال الظل . وذلك مع أن المسرحية أقرب ما تكون إلى ما ظهر فى السنوات الأخيرة

باسم المسرح السحرى الذى شاهد جمهور القاهرة عرضاً شيقاً له من فرقة تشيكوسلوفاكيا فى السنة الماضية . وهى من ناحية المضمون لا تمت إلى المضمون الشعبى « لبابات » خيال الظل بصلة . بل تعتبر شديدة الشبه والقرب من مذهب أدبى حديث يستند إلى نظرية معروفة اليوم عند علماء النفس باسم نظرية الإسقاط ، أى إسقاط ما فى النفس البشرية على الخارج ورؤية القضايا التى تشغل نفس الإنسان مجسدة أمام ناظريه فيما يشبه الأشباح التى ترسم على جدار حائط فى الخارج أو ستارة مسدلة — ولفهم هذا التكنيك النفسى الخطير ومناقشة توفيق الحكيم فى محاولته نلخص المسرحية فى خطوطها العامة فنقول إنها تعرض قصة موظف فى محفوظات الدولة اسمه حمدى وزوجته سميرة اللذان يسكنان شقة فى عمارة . وأطلقت السيدة التى تسكن الشقة الأعلى الماء فى شقتها لغسلها وأسرفت فى هذا الماء حتى نشع على حائط شقة حمدى وزوجته فى شكل بقع كبيرة ، وضج الزوجان بالشكوى واشتبكا فى عراك مع صاحبة الشقة العليا . ولكن نشع الماء والبقع لم يلبث أن تحول أمام ناظريهما إلى شكل أم وأبنها وابنتها . حيث أخذت هذه الشخصيات الثلاث تفصح بطريقة الحوار عن قصة خاصة بها تتلخص فى أن الابن عاد من دراسته فى الخارج بمشروع ضخم يوفر الطعام لكل فم ويمحو الجوع من الأرض كلها وبذلك يحقق السلام النهائى بين جميع البشر . غير أنه يعلم من أخته أن أمه قد تآمرت مع حبيب قديم لها على قتل أبيه .

وهنا يقتحم توفيق الحكيم مشكلة أزمة ضمير عند هذا الابن شبيهة بأزمة ضمير هملت . فالابن يرفض الأخذ بالثأر لأبيه من أمه بدعوى تغير الزمن وخوفاً من الفضيحة الاجتماعية . ويظل هذا الخلاف على الثأر ناشباً بين الأخ وأخته والأم المفزعة حتى يجف الحائط نهائياً فتسقط الشخصيات الثلاث من فوقه ترابا . ويحاول حمدى وزوجته عبثاً تجديد هذا النشع ولو بالتسلل إلى الشقة العليا ومسح أرضها وغمرها بالمياه . وفعلا يفعلا ذلك ولكن دون جدوى . وفجأة نرى حمدى الموظف الغارق فى روتين وبلادة المحفوظات يتبنى هو نفسه مشروع توفير الطعام لكل فم وينكب عليه مما يوحى بأن ماراه حمدى وزوجته من شخصيات تتحدث عن هذا المشروع الضخم لم يكن فى الواقع إلا إسقاطاً لحلم كبير كان

يراود حمدى وزوجته ، وقد تجسد أمامها فيما يشبه حلم اليقظة الذى يسميه علماء النفس بالإسقاط .

أما من ناحية الشكل فمن الواضح أن أى مخرج حديث أن يفكر فى عرض المشهد الوهمى بين الأم وابنها عن طريق خيال الظل أى الستارة الخفيفة المسدلة التى يمثل المشهد من خلفها عرائس تتحرك وتتجاور ويلقى عليها ضوء خلفى يعكس صورتها على الستارة المسدلة ، كما كان الحال فى خيال الظل القديم — بل طريقة الإخراج التى ستتبادر إلى المخرج العصرى هى السينما وتصوير هذا المشهد على شريط سينمائى وعرضه على ستارة خلفية كما يفعل المسرح السحرى الحديث ، وياحبذا لو ابتدأ المسرح السحرى المزمع إنشاؤه قريباً فى القاهرة — عروضه بهذه المسرحية .

وأما من ناحية المضمون فيخيل إلينا . أن الإسقاط كما يفهمه ويفسره علماء النفس — لايستقيم بمفهومه إلا إذا أحسسنا بأن الأشخاص يرون حلم اليقظة مجسداً أمامهم — قد كانوا فعلا مشغولين بمثل هذا الحلم . ولسوء الحظ لم نحس فى الجزء الأول من هذه المسرحية بأن حمدى أو زوجته كانت تراودهما أية فكرة تمت إلى هذا الحلم بصلة ، ولذلك يفاجأ القارئ بما يشبه الانقلاب النفسى والمسرحى غير المفسر ولا المبرر عند حمدى فى آخر المسرحية عندما نراه يتبنى هذا المشروع وينهمك فيه ، كما أننا نرى أن مشكلة أزمة الضمير الخاصة بالأخذ بالثأر وكل ماكتبه توفيق الحكيم فى المقارنة بين حالة هملت وحالة الابن فى هذا المشهد الوهمى قد أقحم إقحاما على الموضوع الأصلى للمسرحية ، وياحبذا لو حذف كله عند عرضها ليستقيم النسق ويتركز الموضوع ويتبلور فى خطوطه الأساسية الكافية لإقامة البناء الفنى لهذه المسرحية الجديدة التى ابتكرها شيطان الحكيم العفريت .

الطعام لكل فم بين النص والإخراج

يقول الأستاذ توفيق الحكيم فى المقدمة أو على الأصح فى التعقيب الذى كتبه لمسرحيته الأخيرة « الطعام لكل فم » أن كثيراً من الأحلام التى راودت كتاباً من أمثال جيل فيرن الفرنسى وويلز الإنجليزى وصوروها فى قصصهم فقد جاء العلم الحديث فحققها مثل غزو الفضاء والرحلة إلى القمر وغيرهما . وأن فكرة مماثلة قد راودته فى أثناء تمثيله لبلادنا فى مؤسسة اليونسكو الدولية بباريس فتقدم لهذه الهيئة بمشروع قد يبدو خيالياً يدعو فيه العلماء ورجال الدولة إلى استخدام الطاقة الذرية فى الإنتاج السلمى على نحو يوفر الطعام لكل « فم » وبذلك يعم السلام الأرض ويسعد البشر جميعاً . وبالفعل أورد الأستاذ توفيق الحكيم فى تعقيبه هذا نصَّ المذكرة التى قدمها إلى اليونسكو بمشروعه .

وكانت هذه الواقعة مصدر تأليف توفيق الحكيم لمسرحية « الطعام لكل فم » التى أخرجها أخيراً الأستاذ محمد عبد العزيز بالمسرح القومى على خشبة مسرح الأزبكية .

وقد تخيل الأستاذ توفيق الحكيم فى إبراز فكرته فى صورة درامية أسرة مكونة من الزوج حمدى وزوجته سميرة وقد أطلقت جارتهما التى تسكن الطابق الأعلى . . . المياه الغزيرة لغسل بلاط شقتها فتسرب الماء إلى حائط شقة حمدى وزوجته وثار الزوجان ولكنهما لم يلبثا أن هدءا عندما لاحظنا أن نشع الماء قد أخذ يرسم على الحائط مشهداً دراميا آخر يظهر فيه الشاب طارق الذى كان يدرس علوم الذرة فى زيوريخ بسويسرا ، ثم عاد إلى بيته فى القاهرة ليتم بحث مشروع يوفر به الطعام لكل فم عن طريق استخدام الطاقة الذرية .

ولكن توفيق الحكيم لم يكتف بذلك بل جعل طارقاً هذا يدخل مع أمه وأخته نادية فى حوار درامى طويل تعلم منه أن أمه تآمرت مع ابن عمها وحبيبها القديم

الدكتور ممدوح على قتل أبيه وذلك بعد أن أثرى الدكتور ممدوح فزال العائق الذى كانت تلك الأم رفضت من قبل بسببه الزواج من ابن عمها مفضلة والد طارق ونادية لغناه . . .

ونرى نادية تتهم أمها بهذه الجريمة وتحاول أن تقنع أمها بذلك . . . ثم يستطرد توفيق الحكيم إلى مقارنة هذا الموقف بموقف . . « هملت » ثم بموقف « البيكترا وأورست » من مثل تلك الجريمة ولكن طارق يرى أن الزمن قد تغير ولم يعد من الحكمة أن يعمل مع أخته أو منفرداً على الثأر لأبيه من أمه وشريكها فى الجريمة . وينتهى الأمر باكتفاء طارق وأخته بإعلان قرارهما بترك البيت لأمهما وممدوح الذى تزوجته بعد التخلص من زوجها الأول . . . وكل هذا الحوار لانحس بأى ارتباط عضوى بينه وبين محور المسرحية الأصلى أو فكرتها الأساسية وهى فكرة الطعام لكل فم . اللهم إلا أن تكون رغبة الحكيم فى إبراز تغير القيم فى عصرنا الحاضر تغيراً اكتفى الحكيم إزاءه بموقف التسجيل دون حكم أو إيحاء بحكم له أو عليه . . .

وقضية تغير القيم على أية حال تبدو مقحمة على هذه المسرحية أو غير مرتبطة ببنائها ارتباطاً عضوياً ، حتى لتلوح كأنها مسرحية أخرى من نوع مسرحيات الأدراج حيث يفتح المؤلف فى مسرحيته درجا يخرج منه هذا الموقف الدرامى الدخيل .

ثم لا يلبث الحائط أن يجف وينهار الطلاء ومعه المشهد الخيالى الذى رآه حمدى وزوجته سميرة وأعجبا وتعلقا به . وهنا تنتقل المسرحية إلى عدة مواقف مضحكة غريبة يحاول فيها الزوج وزوجته إعادة النشع إلى الحائط ليعود المشهد ، فيتسرب الزوج إلى شقة الجارة العليا من نافذة المنور متسلقاً على ماسورة المياه ، ولكن المشهد لايعود إلى الظهور ، فيحتال الزوج والزوجة لدخول الشقة كل يوم لغسلها بالماء ولكن المشهد لايعود أبداً للظهور ثانية على الحائط ، وكل هذه مواقف وأحداث لاهدف لها إلا مط المسرحية بعض الوقت ، وفى النهاية ييأس حمدى وزوجته من إعادة المشهد ، ومع ذلك فقد كان ظهوره الأول كافياً لتغيير

عقلية حمدى وسلوكه فى الحياة ، فنراه فى الفصل الأخير وقد اشترى مكروسكوبا يفحص به الأشياء ، ويدهش زوجته عندما يدعوها إلى أن ترى البرغوث تحت الميكروسكوب وقد بلغ حجم الفيل ، وكأنه يريد بذلك أن يقنعها ببعض معجزات العلم الحديث ، وذلك بينما نراه هو يقلع عن سلوكه التافه وحياته التافهة التى كانت ضائعة بين عمله البليد كأمين المحفوظات فى إحدى الوزارات وبين التردد على القهوة للعب الطاولة والدردشة مع شلة من المتسكعين . وذلك لكى يتوفر على كتابة قصة تبشر بالمشروع الإنسانى الذى رأى طارقاً يعده على الحائط ثم تسدل الستار .

الفكرة إذن طريفة وخيرة وتقدمية . وأما عن طريقة علاج المؤلف لها فغير قائمة على منطق نفسى أو فنى سليم ، اللهم إلا أن يكون تحول نشع الماء على الحائط إلى مشهد درامى نوع من هلوسة اللامعقول وهى هلوسة ليس لها أى مبرر أو ضرورة ، وكان المؤلف يستطيع أن يجد عنها معدلا فى نظرية علمية ثابتة من نظريات علم النفس وهى نظرية الإسقاط النفسى ، التى عرفتها الشعوب بفطرتها السليمة قبل أن يثبتها العلم التجربى . وذلك عندما يقول شعبنا « اللى يخاف من العفريت يطلع له » أو عندما يقول « حلم الجعان عيش » بمعنى أن من تشغله فكرة وتسيطر عليه من الممكن أن تتجسد أمام ناظريه سواء حلم اليقظة أو حلم النوم ، وهذا التجسيد إنما يحدث لأن الإنسان المشغول بهذه النظرية العلمية بل والشعبية أيضاً تقتضى من الأستاذ توفيق الحكيم أن يصور حمدى مشغولا بمثل هذه الفكرة حتى يفسر لنا رؤيته لها مجسدة على الحائط . وأما أن يصوره شخصاً تافهاً مبددا للحياة ليس له أى اهتمام جدى بأى شأن من شئون الحياة . لا هو ولا زوجته سميرة ، ثم يجعلها يشاهدان مثل هذا المشروع الكبير عند طارق ، بل ويشاهدان أيضاً مسرحية أخرى أخرجها من إحدى الأدراج ليقارن بينها وبين مأساة « هملت » أو مأساة « اليكترا وأورست » فهذا كله شىء غير مفهوم ولا قابل للفهم . كما أن تحول حمدى من أمين محفوظات تافه إلى « جيل فيرن » أو « ويلز » أمر مضحك لايكفى لتبريره استخراج مشهد الحائط الذى لايحمل أية دلالة

نفسية عند حمدى ترهص بمثل هذا التحول ، الذى أصبح بفقدان الأساس النفسى -- أقرب مايكون إلى التهريج أو الانقلاب المسرحى الرخيص .

وجاء المخرج فزاد الطين بلة ، فبالرغم من أننا نصحناه فى إصرار بأن الطريقة المثلى لإخراج مثل هذه المسرحية هى أسلوب المسرح السحرى الذى يجمع بين العرض السينمائى والتمثيل المسرحى حتى يتمكن من الجمع بين تمثيل حمدى وزوجته ورؤيتهما فى المشهد الخيالى الذى يظهر لهما على الحائط ويعلقان عليه — فإن ركب رأسه وأصر على أن يخرج المسرحية بالأسلوب المسرحى العادى ؛ وياليته اكتفى بذلك إذ رأيناه يستخدم إمكانية الدوران التى أدخلت حديثا على مسرح الأزبكية ، فرأيناه ينزل ستارة رسمت عليها أشباح طارق وأخته وأمها ، ثم يرفع هذه الستارة لنرى أسطوانة الدائرة وقد ظهرت عليها الممثلة القديرة أمينة رزق فى دور الأم مولية ظهرها هى وابنها وابنتها إلى الجمهور ، ثم تدور الأسطوانة ليعطونا وجوههم ، وهذا شىء غريب ومضحك بل مذهل حقاً ، لأن المفهوم أننا برفع الستارة المرسومة عليها الأشباح نرى الشخصيات فى نفس الوضع لا مولية ظهورها إلينا ، وكان من السهل على المخرج أن يصل إلى ذلك بالاستغناء عن « البندة » إدارة الأسطوانة . ثم رأينا حمدى وزوجته يتزويان فى الظلام صامتين أثناء مشهد الحائط وبذلك زاد إحساسنا بانفصال هذا المشهد كلية عن المشهد الأول الذى ابتدأت به المسرحية ، وبالطبع حذف المخرج جميع تعليقات حمدى وزوجته على مشهد الحائط فزاد المسرحية عدم إقناع ، لأن تلك التعليقات هى التى تشير فى النص إلى التحول التدريجى الذى حدث فى عقلية حمدى وزوجته متأثرين بهذا المشهد ، وبالتالى حملت شيئاً ولو قليلا من التفسير للتحول النهائى الذى سيطر على شخصية حمدى التافهه أصلا .

وإذا كان الممثلون جميعا قد أجادوا الأداء بما فيهم الممثلة الشابة الموهوبة هالة فاخر ، التى أحست بأن النقد ظلمها — فإذا تفكك النص ثم تفكك الإخراج قد قد ذهب لسوء الحظ بمجهودهم الذكى المخلص أدراج الرياح .

الجياع على مائدة اللئام ... والزوج يتحول إلى صرصار

رأينا على مسرح الحكيم طفلا جائعاً يأكل اللحم المشوى على مائدة اللئيم العربيد عزت بك . . . أما كيف حدث ذلك فلا يخبرنا به الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحية « الجياع » التى عرضت على ذلك المسرح ، فنحن لم نعلم عن عزت بك إلا أنه كان قد اتفق مع مطعم كبير باذخ على إعداد عشاء شهى له ولزوجة صديقه الثرى عبد الغنى باشا التى كان يظن أنه عشيقها الوحيد . . . حتى إذا جاءه هذا الزوج الأبله الحقير ، ليبلغه أو يشكو إليه خيانة زوجته مع شخص ثالث ورؤيته لها معه فى المطعم المجاور . اشتاط عزت بك غضباً وقرر عدم تناول العشاء المعد والاكتفاء بدفع ثمنه ، وإذا به يفاجأ فى المطعم بالطفل المسكين الجائع المهلهل الثياب بائع أوراق اليانصيب الذى اعتاد جرسون المطعم أن ينهره ويطرده كلما جاء . غير أن عزت بك يتدخل فى هذه المرة لكى يسمح الجرسون لهذا الطفل بأن يجلس على مائدته وأن يحضر له الجرسون اللحم المشوى المعد ليأكله هذا الطفل المسكين . ولقد فرحنا طبعاً بفرح هذا الطفل ، ولكننا خرجنا — كما قلت — ونحن لاندرى كيف تحول عزت بك فجأة من ذلك اللئيم العربيد المنتهك عرض صديقه الباشا إلى رجل كريم خير شفيق بالجياع المحرومين التعساء . وقد أخذت أحاول أن أفسر هذا التحول بخيبة الأمل التى أصابت عزت بك من شوشو ، ولكننى لم أستطع لمخالفة هذا التفسير لطبائع النفوس فى مثل موقف عزت بك ، فالمعقول فى مثل هذا الموقف أن تمتد إرادة عزت بك وغضبه فتشمل جميع من حوله بما فيهم الجرسون والطفل الجائع ، لا أن يحنو على هذا الطفل ويجلسه على مائدته ويقدم له الطعام . ولاأظن أن عزت بك قد فعل ذلك ، لأنه

أراد ألايضيع ماله سدى ، ففضل أن يقدم الطعام الذى دفع ثمنه لهذا الطفل المسكين . فمثل هذا العربيد اللئيم المستهتر لاأظنه يحسب للمال مثل هذا الحساب ، وإذن لم يبق أمامى إلا أن أسلم آسفاً بافتعال كاتبنا المسرحى الكبير لهذا الموقف الكاذب الذى قد يوحى بأن الجياع لم يكونوا جائعين بل كانوا يجدون الطعام على مائدة اللئام أنفسهم . أو أن القدر كان يمكنهم من ذلك أحياناً ليتنقلوا من البحث عن غذائهم فى صناديق القمامة ، كما قال الطفل — إلى مثل هذه المائدة الحافلة .

وعلى أيه حال فمسرحية « الجياع » ذات الفصل الواحد لم تقنعنى ولاأظنها أقنعت غيرى من المشاهدين ، وهى قطعاً دون المستوى العام لمسرح توفيق الحكيم . وربما كان السبب فى ذلك هو أنها من مسرحياته القديمة ، ولعلها من تلك المسرحيات السريعة التى كان يكتبها لصحيفة « أخبار اليوم » فى الأربعينيات ، وإن لم يكن الممثلون بوجه عام وبخاصة الطفل وجدى العربى قد أعانوا على ازدرادها .

وقدم مسرح الحكيم فى نفس الليلة مسرحية أخرى حديثه للأستاذ توفيق الحكيم من فصلين . هى مسرحية « مصير صرصار » التى تدور حول المشكلة القديمة المزمنة التى عانى منها المؤلف طوال حياته . وانعكست تلك المعاناة الشخصية فى إنتاجه المسرحى منذ ١٩٢٠ حتى ١٩٦٥ وهى مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة التى ابتدأ توفيق الحكيم الحديث عنها بروح عدائية شرسة صاخبة ضد المرأة فى عدد من مسرحياته الأولى مثل « المرأة الجديدة » و « نائبة النساء » و « جنة الأزواج » و « جمعية النساء » ، ثم انتقل من مرحلة العداوة للمرأة بتقدمه فى السن إلى مرحلة التشكك والحيرة وماسماه بالصراع بين الفن والحياة أى بين الفن والمرأة . وجسم هذا الصراع فى مسرحية كبيرة رمزية ذهنية من مسرحياته وهى مسرحية « بيجماليون » .

وظننا أن هذه المشكلة قد انحلت بالنسبة لتوفيق الحكيم بعد زواجه سنة ١٩٤٦ . ولكننا فوجئنا بعودته إلى نفس المشكلة منذ عامين أو ثلاثة فى مسرحية

« ياطالع الشجرة » التى قتل فيها زوج زوجته ليتخذ من جسدها سماداً لشجرة الفن التى غرسها فى حديقته والتى تؤتى ثماراً متنوعة

ثم هاهو يعود فى عامنا هذا إلى نفس المشكلة مرة أخرى فى مسرحية « مصير صرصار » التى يفصح فيها عن أن الزوج عادل قد رأى نفسه فى الصرصار الذى اكتشفه فى حوض الحمام ، والذى تدور بينه وبين زوجته السليطة سامية معركة عنيفة حول قتله أو تركه يحاول التسلق على جدار الحوض الناعم والخلاص بعمره من الهلاك . ويأتى طبيب من الشركة التى يعمل بها الزوجان للكشف على الزوج ومعرفة سبب تأخره عن الحضور إلى عمله فى الميعاد المحدد . . . ومن الحوار الطويل الراكد الذى يدور بين الثلاثة نعلم صراحة لارمزاً أو إيحاء بأن سيطرة الزوجة على زوجها قد جعلته يرى نفسه فى هذا الصرصار . ويطول الموقف ويمتد ويكاد يتجمد لولا أن الزوجة تنهيه بأن تأمر خادمتها بإعداد الحمام فتقتل الخادمة الصرصار وتملأ الحوض بالماء .

وفى النص الذى نشر بجريدة الأهرام زعم المؤلف أن الزوجة قد عادت بعد ذلك إلى السيطرة على الزوج وسحق شخصيته . ولكن هذه الخاتمة انقلبت على المسرح فرأينا الزوج يستأسد بعد قتل الصرصار أو يحاول ذلك .

ومن الغريب أننى قرأت عن هذه المسرحية العجيبة التى لاتخلو هى الأخرى من مبالغة مفتعلة — دراسة وتحليلا طويلين فى مجلة « المسرح » للدكتور لويس مرقص يقارن فيها هذه المسرحية بمأساة أجاممنون الإغريقية القديمة التى تآمرت فيها الزوجة على قتل زوجها ! ولست أدرى لماذا نسى الدكتور لويس مرقص أستاذ الأدب الإنجليزى أن يقارنها أيضاً بمأساة هملت مادام قد أباح لنفسه هذا الاجتهاد المسرف غير المعقول ، بل وراح يزعم أن الصرصار فى هذه المسرحية يرمز لنطفة الخلق ، وأن حوض الحمام يرمز لحوض المرأة أو رحمها ! وهذا تخريج لا أدرى كيف يمكن إلصاقه بهذه المسرحية التى أفصح المؤلف نفسه عن دلالة رموزها على لسان الطبيب ثم الزوجة والزوج معاً ، وكل ذلك رغم المبدأ البديهى فى النقد

والتفسير القائل بأنه لااجتهاد فى مورد النص ، أى لااجتهاد مع النص الواضح الصريح الذى يفسر نفسه بنفسه .

وأعود وأكرر هنا صادقاً أن الممثلين وبخاصة الممثلة القديرة سناء جميل فى دور الزوجة — هم الذين أعانوا أيضاً على ازدراد هذه المسرحية المستهلكة الموضوع ، فسناء جميل لم تكن تمثل بقدر ماكانت تعيش فعلا هذا الدور .

من حيرة الحكيم ... إلى التزام نجيب سرور

بعد عودتى من تونس أخذت أتدارك مافاتنى من النشاط المسرحى الجديد فشاهدت تباعاً « شمس النهار » لتوفيق الحكيم و « ياسين وبهية » لنجيب سرور. وهالنى مالاحظته بين المسرحيتين من تفاوت بالغ فى الاتجاه الفنى والهدف الإنسانى.

فمسرحية توفيق الحكيم لها من فن المسرحية كافة المقومات : كالقصة والحدث والحركة والشخصيات والصراع وما إلى ذلك مما نعلمه للطلبة فى الجامعات والمعاهد، ومع ذلك خرجت من مشاهدة المسرحية وأنا أبحث فى نفسى عما أراد الحكيم أن يقوله لى ولغيرى من المواطنين. فالمسرحية ظاهرها رومانسى شارد يتلخص فى تردد الفتاة شمس النهار بنت السلطان بين الزواج من أحد أبناء الشعب بعد أن استطاع هذا الشاب أن يهزم كبرياءها وأن يعيد تكوينها النفسى والفكرى، فأحسست كأنه بقوته واعتزازه بنفسه قد خلقها من جديد، وأخرجها من قمقمها السلطانى إلى الحياة العاملة الجادة، وبين الأمير حمدان الذى استطاعت هى أن تنزله من عليائه وتلقنه فن الحياة السليم. وإذا كان توفيق الحكيم قد اختتم هذه المسرحية فى نصها الأصلى تاركاً شمس النهار حائرة مترددة، فإن مخرج المسرحية فتوح نشاطى هو الذى قد اختار لها — فيما علمت — خاتمة حاسمة بدل الخاتمة المفتوحة، بأن جعل شمس النهار تختار فى النهاية ابن الشعب الذى خلقها . . .

وبالرغم من أن المسرحية يمكن أن نأخذها هذا المأخذ الرومانسى الساذج — إلا أن ظروف حياتنا الراهنة تكاد تحملنا حملا على أن نبحث فى هذه المسرحية عن هدف آخر رمزى، رغم أن هذه الرمزية لايوحى بها النص بل نفترضها نحن المشاهدين افتراضاً، عندما يخيل إلينا أن شمس النهار ترمز للثورة التى تتردد فى

الزواج ممن خلقها أو ممن خلقته وهو الأمير حمدان ، الذى يمكن أن يرمز للشعب باعتبار الشعب هو صاحب السلطة والإمارة . ولكن هذا المفهوم للثورة لايمّ عن فهم عميق لحقيقتها فهى ثورة لم يخلقها فرد مثل قر الزمان كما أنها لم تتردد فى الزواج من حمدان مصدر السيادة وهو الشعب المرموز له بالأمير حمدان . . .

وهكذا يتضح ما فى هذه المسرحية من شطط وافتعال رومانسى إذا أخذناها بمظهرها ، وما فيها من حيرة وخلط إذا حملناها محل الرمزية الغامضة إلى حد الإلغاز والخوف الشديد من كل إيحاء قريب أو بعيد . . .

ومع كل ذلك وإنصافاً للحقيقة يحلو لى أن أبرز قيمة إيجابية أكيدة جسدتها هذه المسرحية بصريح حوارها ومواقفها ، وهى قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقرى ، فشمس النهار تعترف أن ابن الشعب خلقها بدفعها إلى العمل وهى بدورها التى خلقت الأمير المترفع المتبطل وعلمته الحياة بدفعها له إلى العمل . .

ولكن هذا التحول والتطور فى الشخصيات لم ينته فى المسرحية إلى هدف أوغاية تنحل بهما عقدة المسرحية والصراع المفتعل الذى يدور فى نفس البطلة بين ترجيحها لقمر الزمان أو حمدان ، وذلك بينما نرى كاتباً ملتزماً مثل برناردشو يحسم مثل هذا الموقف فى مسرحيته المعروفة « كانديدا » عندما افتعل صراعاً فى نفس زوجة قسيس بين تفضيلها لزوجها أو تفضيلها لشاب خيالى شاعر مدله بها . وإن تكن قد حسمت هذا الصراع لاعلى أساس عاطفى أو أخلاقى بل على أساس فكرىٍ إرادى خالص ، بينما ترك الحكيم مسرحيته فى نصها الأصلى مفتوحة الخاتمة وتخلى عن شمس النهار وهى حائرة مبلبلة . . .

وعلى العكس من ذلك طربت لجرأة وشجاعة وقدرة شبابنا الجديد عندما شاهدت مسرحية نجيب سرور عن قصة « ياسين وبهية » الشعبية العريقة . . . فنجيب سرور لم يكتب مسرحيته بمقوماتها الفنية المعروفة بل كتب قصة شعرية طويلة غير تغييراً جذرياً فى روايتها الشعبية وذلك بأن حدد لنا قاتل ياسين الذى تسأل عنه الرواية الشعبية فى لهفة بعد أن فجعت فيه خطيبته وحبيبته بهية ، وذلك

لأن نجيب سرور قد جزم فى قصته بأن الباشا الإقطاعى المسيطر على الناحية هو الذى قتل هو وأعوانه ياسين ، لأنه حرك أهل القرية وقادهم لإحراق قصر الباشا انتقاما لخطيبته وحبيبته بهية التى كان زبانية القصر يسعون لإدخالها فى هذا القصر حيث ينتظرها المصير المحتوم من هتك العرض وثلم الشرف ، وإن تكن هذه المحاولة هى مجرد شرارة أشعلت نار الثورة الموجودة فى قلوب أهل القرية ضد مظالم الإقطاع وقسوته وجبروته . . .

هذه هى القصة كما كتبها نجيب سرور فى قصيدة طويلة لم يتحرج الشاعر عن أن يستخدم فى صياغتها أحياناً بعض الألفاظ العامية عندما كان يحس بأنها أقدر على التعبير عما يجيش فى صدره ، وإن يكن الشاعر قد ارتفع أحياناً أخرى بلغته وتراكيبه وصوره إلى ذروة الفصاحة والبيان .

وانتهت هذه القصيدة الطويلة إلى يدى شاب آخر هو المخرج الفذ كرم مطاوع . . صنع مايقرب من حد الإعجاز بإخراج هذه القصيدة فى صورة درامية جديدة كل الجدة هى التى نستطيع حقاً أن نسميها بالفن الدرامى الشعبى ،وذلك بأن قطع هذه القصيدة إلى أجزاء وزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين الذين تقمصوا دور بهية وياسين وأم بهية وأبيها وعمها ونفر قليل آخر من أهل القرية . ووفق كرم مطاوع فى اختيار الممثل القدير محمد الطوخى لإلقاء الأجزاء القصصية الطويلة وكسر رتابة الإلقاء القصصى بتدخل الكورس ومساهمته مع رئيسه الطوخى فى سرد أحداث القصة . وبنبرات الطوخى والنخبة الممتازة التى كونت الكورس تحول القصص إلى انفعال درامى أحسست بوضوح استجابة الجمهور وانفعاله له .

وهكذا استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح رائع قصيدة شعرية قصصية طويلة فى صورة درامية جديدة لاأظن أنها مسبوقة فى بلادنا أو غيرها من بلاد العالم ، بل إن إلقاء الطوخى العميق المركز قد أنسانا ما فى نص وروح القصيدة من خطابية ثورية عنيفة وكأنه يهمس من أعماقه ، فضلا عن نجاحه فى إثارة خيالنا لتصور الأحداث الظالمة على نحو كان أعمق أثراً فى النفوس من المشاهدة الفعلية لتلك

الأحداث فيا لو كانت هذه القصة الشعبية قد صيغت فى صورة حوار ومواقف درامية بدلا من الاكتفاء بالقصص . . . ويخيل إلىَّ أن نجيب سرور وكرم مطاوع قد أكدا بهذه المسرحية المبدأ الكلاسيكى الشهير الذى كان يفضل القصص الشعرى الناجح على المشاهدة الفعلية لحوادث ومشاهد العنف والقتل والدماء . . .

وهكذا شاهدت قصة شعبية طورها الشاعر الملتزم إلى قصة هادفة مؤثرة رغم أنها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة . . . ومع ذلك استطاع مخرجنا الشاب أن يقدمها فى صورة درامية حققت هدفها فى إثارة مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من البشوات الإقطاعيين فى العهد البائد . . . وقد حقق كرم مطاوع بذلك مايشبه المعجزة الفنية . . وأثبت أن العبرة ليست بالأصول وبالمقومات الفنية التى يلتزم بها المؤلف ، بل العبرة بثقافة ومهارة المخرج والممثلين الأكفاء الذين يستطيعون أن يحولوا القصيدة الشعرية القصصية البحتة إلى صورة درامية ناجحة مؤثرة . . .

وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيتين وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل ، الذى يمكننا من المساهمة الجادة فى ركب الثقافة الجديدة المتطورة المتقدمة دائماً إلى الأمام فى مضمونها وصورتها الفنية . . .

فهـــرس

مطبعة نهضة مصر

مطبعة نهضة مصر